НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936

1992

1





Валентин Задорожний.
Атілла.
Полотно, олія, темпера. 1984.

Валентин Задорожний.
Ілюстрація до народної казки "Кирило Кожум'яка".
Папір, гуаш. 1980 — 1982.



Валентин Задорожний.
Фото. 1990.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1 1992

СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ

(233)

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ
НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

ПУБЛІКАЦІЇ

НАРОДНІ ТАЛАНТИ

МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

Адреса редакції
252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Костюк*
Редактори відділів *І. Власенко, В. Скуратівський, Г. Тищенко, К. Шпак*
Художні редактори *М. Стратілат, Н. Абрамова*
Технічний редактор *Т. Шендерович*
Коректор *М. Кацун*

Здано до набору 05.12.91. Підп. до друку 12.02.92. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-від. 11,03. Обл.-вид. арк. 9,68+вкл. 0,28=9,96. Тираж 7380 пр. Зам. 6-119. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ». № 1 (233), январь—февраль, 1992. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН Украины и Министерства культуры Украины. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев 1, ул. Грушевского, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

НАРОДНІ ДЖЕРЕЛА ПСИХОЛОГІЗМУ ДРАМАТУРГІЇ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО

Становлення М. Л. Кропивницького як драматурга і театрального діяча нерозривно пов'язане з глибинними процесами у житті українського народу, з розвитком його культури. У середовищі селян-хліборобів він учився розуміти їх душу, благородство, здатність співпереживати радість і горе іншої людини, виявляти турботу про неї. Картини народного життя спонукали замислюватися над джерелами добра і зла, ніжності й жорстокості, людяності і безсердечності та егоїзму, а відтак над змістом життя, своїми обов'язками, чітко визначити свої життєві принципи та ідеали, своє місце у світі.

Згадуючи згодом про своє життя у пана Нестеровського, в одному з листів до А. В. Маркович Кропивницький розповідає про те, як спільне горе об'єднувало його з Прісею. Дівчинка завжди розділяла з Марком його страждання, що полегшувало душевні муки і самого хлопця. Коли вона помічала у нього брудну сорочку, то вночі бігла до річки, прала її, потім качала і мала від того неабияку радість. «Уявіть собі, — писав автор листа, — ця-то нещасна була моїм кращим другом, моєю «сестрицею-жалібницею»; тут початок розвитку моєї душі. Розвитку свідомого, повного»[1]. Та невдовзі Пріся захворіла і померла. Біль втрати поглиблювався глузуваннями княжат та лакеїв і лизоблюдів. І лише з уст простого народу він чув співчуття: «Бідна дитина», «Ох горенько тяжке, це ж Марочко?», «Яке ж обідране та замліле». А інша бабуся було і втішить: «Прийдіть лиш до мене, Марочко, та я вас і облатаю, і в головці поськаю». Інша ж, бувало, то й сама брала хлопця за руку, вела додому, годувала і доглядала його. «Ось де основи мого серця, чулого до чужого горя!» (VI, 270), — стверджував Марко Лукич.

Постійне перебування в стихії народного життя сформувало зацікавлення народними звичаями, обрядами, піснями, легендами і переказами, іншими жанрами народної творчості, зацікавлення, яке не полишало драматурга уподовж усього його життя. Товаришуючи з слобідськими парубками, Марко не тільки вчився від них пісень та слухав казки, а й легко уловлював найтонші психологічні ньюанси у їх характерах, як то: добродушний гумор чи саркастичну насмішку, дотепність, почуття колективізму, доброзичливість, взаємоповагу, статечність, скромність або ж осуд тих чи інших потворних проявів у взаєминах між парубками і дівчатами, у житті в цілому. Такі обставини повсякденного буття формували і відповідний світогляд. Не випадково у вихованні своїх дітей Марко Лукич особливої уваги надавав народній

[1] *Кропивницький М. Л.* Твори в шести томах.— К., 1960, т. 6.— С. 269. Далі, посилаючись на це видання, у тексті зазначатимемо том і сторінку.


Марко Кропивницький.
Мал. Мар'яна Маловського.
Туш, перо. Київ. 1991.

творчості. При тому він уникав книжності, педантизму і завжди створював атмосферу природного, безпосереднього входження дитини у світ народної пісні, казки, легенди, приказки. З цією метою організовувалися ігри, співанки і т. д., у яких нарівні з дітьми брали участь і дорослі. Разом з тим батько завжди використовував найменшу нагоду познайомити дітей з місцями, пов'язаними з видатними подіями в історії українського народу. «Глибоко, — згадував потім син Кропивницького Володимир, — цікавлячись Україною і її народом, захоплюючись героїчним минулим запорожців, Марко Лукич прагнув і дітей своїх не залишати байдужими до цього. Під час нашого перебування у нього в Катеринославі він скористався з першого вільного дня, щоб повезти нас до славетних дніпровських порогів! Яскраво пригадую поїздку до цього історичного місця з батьком, коли він із захопленням показував поріг Ненаситець і розповідав багато легенд і переказів «старины глубокой»[2]. Зрозуміло, чому і в пізніші періоди життя й творчості М. Л. Кропивницький не полишав своїх занять фольклором, про що, зокрема, свідчить і лист до М. В. Лисенка від 5 травня 1888 року, у якому автор повідомляє про нові записи таких народних пісень як «Ой вийди, серденько», «Шпориш», «Розлилися круті бережечки», «Ой крикнула лебідочка» та інші.

Стає очевидним, що народна творчість для Марка Лукича не була аматорською справою чи то предметом тимчасових розваг. На її основі він вивчав широке коло питань, пов'язаних з народним характером, світоглядом в цілому та народною психологією зокрема.

Виходячи із сказаного, а також аналізу мемуарної, епістолярної та художньої спадщини М. Л. Кропивницького, можна стверджувати особливу його увагу до рис національної психології українців. У художньому осмисленні граней внутрішнього світу свого героя М. Л. Кропивницький виходить з ідейно-естетичних засад фольклору, що вказує на творчий розвиток ним традицій просвітительського реалізму у зв'язку з розвитком ідейно-естетичних засад реалізму критичного. Це виявляється насамперед в пильній увазі драматурга до повсякденного життя і побуту, у розкритті найніжніших поривань душі «природної людини», наявності дидактизму, яскраво вираженій морально-етичній та народнопсихологічній основі формування і становлення характерів героїв. Разом з тим драматург поглиблює соціально-психологічну мотивацію дій, вчинків, характерів своїх героїв, а отже, і соціально-психологічну загостреність конфлікту, в результаті чого конфлікти, як і самі характери, стають більш динамічними, що веде до інтенсивного розвитку критичного начала.

Так, уже у першій за часом появи драмі «Дай серцеві волю, заведе у неволю» в сцені зустрічі Семена з Одаркою та монолозі Семена, які започатковують конфліктну ситуацію, що згодом з появою Микити переростає у колізію і власне конфлікт, через місткі деталі драматург

[2] *Кропивницький В. М.* Із сімейної хроніки Марка Кропивницького. (Спогади про батька).— К., 1968.— С. 71—72.

трансформує багатогранний поетичний селянський світ Семена. І ремарка «ніби зачарований дивується», і звертання подумки до батьківської оселі як до живої істоти, і верба, посаджена разом з милою, і усякий цвіт — то знаки благородної, ніжної та разом з тим сильної і вольової у своїй красі душі Семена. Такий же світ і Одарки. Вона і весела, і жартівлива, і грайлива та завжди статечна у взаєминах з Семеном. Образ вечірньої зорі, до якої Одарка «щовечора молилась», «їй одній розказувала своє горе», «перед нею однією сліз не ховала», надає образові поетичної принадності. Він разом з образом Семена стає уособленням народного ідеалу краси, моральної і духовної досконалості такого спорідненого з ідеалом просвітительського реалізму з його «досконалою», «природною людиною». Тому аж ніяк тут не можна погодитися з думкою, що ці сцени позначені нашаруванням мелодраматизму.

Продовжуючи започатковані у конфліктній ситуації провідні мотиви у наступних діях, письменник змальовує сцени розваг молоді, в які вносить соціальні елементи, розкриває психологію різних верств суспільства. Свого часу З. П. Мороз з цього приводу відзначав, що «майстри української реалістичної драми в силу історичних обставин навчилися дивитися на побут широко, як на один із проявів суспільного життя людини, і на цьому, здавалося б, вузькому плацдармі розгорнути конфлікти великого соціального звучання [3].

Правильність такого висновку стверджує своєрідність психологізму і таких драм М. Л. Кропивницького як «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Де зерно, там і полова», «Розгардіяш», «Зайдиголова» та інших. Внутрішній світ їх героїв характеризується поетичністю, потребою в чийомусь теплі і турботі про когось, ніжністю, сором'язливістю, романтичною замріяністю, скромністю. Поступово у тісному зв'язку з розвитком дії драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», яка увібрала в себе психологічне багатство і психологічну напруженість народних пісень про любов пана до бідної дівчини, розкриваються грані характеру Оксани, Бориса, старого Завади, челяді. Селянський світ тут майстерно розкривається автором через деталі побуту, звичаї селян, їх мову. Скажімо, Катря, Соломія, Оксана, інші парубки і дівчата виступають втіленням поетичної краси і принадності, душевної м'якості, селянської делікатності, що виявляється у їх діях, способі мислення, наскрізь пройнятому повір'ями, народною поезією, народним світосприйняттям.

Однак драматург не ідеалізує національного характеру. Він показує неоднорідність психології парубків і дівчат, особливо виділяючи при цьому пащекувату і підступну Теклю. Ввівши ж у дію повір'я, М. Л. Кропивницький вказує і на деяку консервативність світогляду Оксани, консервативність, що стала джерелом її довірливого, іноді аж до наївності, ставлення до Бориса, що й зашкодило їм піднести свої почуття на найвищу хвилю змагань за свою долю.

Трагічно склалось життя і Зіньки, героїні драми «Де зерно, там і полова». Вона — натура ніжна і благородна, не мислить себе поза турботою про людину, якій віддає увесь вогонь свого серця. Їй також хочеться відчути в собі тепло, ласку і ніжність, чиюсь увагу, відчути, що її світлу душу вабить до себе така ж світла і чиста душа. Ці почуття визначають зміст внутрішнього світу Зіньки, надаючи йому яскраво вираженого лiрико-медитативного романтично-піднесеного забарвлення.

Гармонійно доповнює характер Зіньки і такий же поетичний світ інших героїв, пройнятий то легким смутком, то гірким болем самотності у такому широкому та багатому світі. Тому-то навіть їх внутрішні монологи сповнені піснями, прислів'ями, приказками, експресивно насиченими зворотами народного походження, які несуть у собі часточку людської душі, обставин її повсякденного буття. Ось, наприклад, Зінь-

[3] *Мороз З. П.* На позиціях народності. Дослідження в двох томах.— К., 1971.— Т. 1.— С. 39.

ка і Ганна, як то й належить справжнім подругам, діляться найсокровеннішим. У їх короткій розмові через колоритні мовні деталі постає ціла драма нерозділеного кохання, драма жінки, яка так і не змогла зазнати тепла сімейного затишку, бо ж її чуйність залишилися не почутими і у чадному світі Жлудів були кинуті на поглум долі.

Зображуючи ті чи інші грані внутрішнього світу своїх героїв у їх повсякденному бутті, М. Л. Кропивницький майстерно розкриває і зміст народних поглядів на морально-психологічні основи шлюбу, сім'ї, взаємин між людьми, народного розуміння краси, смислу і цінності кохання, життя і часу взагалі. Тим самим письменник піднімається до широких художніх узагальнень явищ тогочасної дійсності. Драматично-трагедійне світосприйняття у творчості М. Л. Кропивницького, як правило, грунтується на разючій невідповідності обставин, у яких живе герой, його інтересам, внутрішнім почуттям, переживанням, прагненням, потребам, сформованим на вікових традиціях народної етики, психології, естетики, моралі та філософії. Скажімо, світ позитивних персонажів драм «Зайдиголова», «Розгардіяш», «Олеся», як і світ Ганни та Зіньки з попереднього твору, відображає високі і благородні їх поривання. Вони у всьому прагнуть краси, гармонії, душевного тепла, зважають на думку громади, у звичайних речах і явищах свого повсякдення уміють бачити і відкривати для себе щось небуденне, таємниче, що і уподібнює їх до героїв українських народних ліричних пісень.

Ось Мелашка і Степанида («Розгардіяш») чепурять і опоряджають нову хату. Здавалося б, зовсім буденне і прозаїчне заняття. Але в душах селянок воно творить диво, бо ж у них живе потреба у красі, потреба безперервного творення цієї краси. Ото ж таке заняття збуджує у них цілу гаму почуттів, викликає радість і гордість, що приносить їм насолоду від праці, впевненість в тому, що її наслідки стануть джерелом насолоди від якогось взаєморозуміння і взаємоповаги між усіма, хто завітає до цієї господи. Та й самі того не помічаючи, за роботою Мелашка і Степанида стають духовно ближчими, створюючи тим самим навколо себе обставини тепла, морально-психологічного комфорту. Однак вони разом з тим у душі Мелашки загострюють і почуття внутрішньої спустошеності, страждання, одинокості і відчуженості, а нерідко — розпачу. Мелашка — вдова. Її потреба в інших людях, кому б можна було сповідати свій біль і горе, цілком зрозуміла. Щастя Степаниди, яка очікує в хату невістки, вона сприймає очима одиначки, яка не зазнає ні сьогодні, ні на старості літ турботи про себе, тепла сімейного затишку. То ж у тому, що вона сідає за стіл і п'є з Іваном горілку, відчувається не заздрість чужому щастю чи то легковажність героїні, а глибокий трагічний підтекст, який ще з більшою силою випливає у словах пісні:

Та нікому гірше нема,
Як тій удові,
Що у хаті тільки сама
Та стіни німі...

Тон цієї пісні започатковує в драмі мотив горя, який з розвитком дії, вбиратиме в себе усе нові й нові сфери життя героїв, утверджуючи думку про необхідність взаємної злагоди, чуйності як основи людського щастя.

М. Л. Кропивницький досягає виняткової цілісності у творенні характерів своїх героїв. Зміст характеру Домахи визначає насамперед жага краси, глибокого і пристрасного почуття кохання, які виростають на грунті народних ідеалів добра, людяності, благородства і взаємної любові та поваги. «І як-таки сватати таку, про котру навіть і в головах собі не покладав» (11, 124) — з подивом відповідає вона на звістку Палажки про те, що Остап Махтейчуків неждано-негадано та посватав Секлету, з якою навіть ніколи не зістрічався. У всьому керується народною мудрістю і Захарко Лобода. Він люблячий батько і не терпить ніякої фальші у ставленні до себе, розсудливо стверджує, що сімейне щастя не в багатстві, а в злагоді, любові та чесній праці. Як люблячий батько, він уміє скерувати інтереси усіх членів родини

так, щоб відкинути усе зле, потворне і дати вихід усьому розумному, зваженому, доброму, нікому не нав'язуючи при тому своєї волі. «Та це-то гаразд, що повчаєш його шанувати батька-матір, — зупиняє він дружину Гапку, коли та одруження Василя хоче повернути у бажаному для неї корисливому напрямку, — тільки що в цім ділі, про котре балакаємо, батькова та материна воля мусять не перед вести, а потрапляти за синовою думкою» (11, 134). Завдяки батьківській мудрості Домаха виходить заміж за Василя. Почуття відданості в коханні тепер переростає і в почуття обов'язку перед сім'єю, що приносить їй радість.

Однак, творячи типові характери у типових обставинах, драматург, як глибокий знавець народного життя, не забуває і про його темні сторони. Відомо, що становище невістки в сім'ї чоловика визначалося усталеними порядками, звичаями і традиціями, що не раз ставало причиною нескінченних сварок та колотнечі. «Свекруха, — стверджує дослідник народного побуту О. М. Кравець, — як правило, намагалася перекласти на невістку майже всю важку домашню працю. При цьому за нею зберігалося право «вчити» невістку не тільки на перших порах спільного життя, а навіть тоді, коли вона вже мала власну велику сім'ю. Нерідко свекруха втручалася у взаємини між сином і невісткою, «повчаючи» сина, як йому поводитися з жінкою, як тримати її у суворості й покорі. Все це викликало опір невістки, і в сім'ї починалися непорозуміння не тільки між свекрухою й невісткою, а часом і між батьками та одруженим сином» [4]. Так сталося і в сім'ї Захарка Лободи. Засліплена багатством некрасивої підстаркуватої дівки Степаниди, Василева мати схиляє сина до останньої. Василь зраджує своїй дружині. Тьмяніє і без того не завжди радісний світ Домахи. Вона болісно переживає втрату Василем сили волі, висоти помислів і почуттів. Відчуття якоїсь внутрішньої спустошеності, тяжкої душевної драми Домахи тут досить часто передається чере знароднопісенні образи хмелиночки, що похилилася на тиночок, долі, що пішла за водою тощо. Вони часто інтимізують не лише образ Домахи, а й розвиток драматичної дії. До того ж, у їх підтексті вчуваються сповідальні інтонації, які підкреслюють у характері Домахи почуття власної гідності, виняткової сили волі, пристрасної відданості усьому світлому, доброму, чесному і людяному. Почувши, що п'яного Василя б'ють біля шинку, вона полишає думку про відхід з дому, прощає чоловікові завдані біль і лихо і, аби врятувати сім'ю, кидається бігти виручати його з біди. Монолог Домахи у цьому епізоді пересипаний то найніжнішими звертаннями, як то «Василечку, дорогий кришталю!», «Дитино моя, дитино люба, проси бога, щоб не попустив на поталу твого таточка», то словами благання і відчаю — «Ой горенько ж моє!..», «Ох, які ж ми з тобою безталанні!» (11, 167—168).

У критиці такі зміни у розвитку дії і щаслива розв'язка іноді пояснюються запозиченнями у Л. М. Толстого, впливом «християнських догматів і церковних канонів» [5]. Однак правомірність такої думки у нас викликає сумнів. Домаха для М. Л. Кропивницького — втілення народного характеру, характеру вольового і напрочуд цілісного, тому вона перемагає власну тимчасову зневіру, чим, разом з свекром, повертає до життя і Василя, який впав низько, але не переступив останньої грані цього падіння. Це — також реальність, до того ж не поодинокий випадок, а типове явище у народному житті, бо ж мати, жінка завжди була хранителькою роду.

Важливу функцію в драматургії М. Л. Кропивницького відіграє і гумор, що, як відомо, є однією з характерних ознак національної психології українців. Він насамперед виражає інтереси різних верств тогочасної суспільності, тобто їх потреби у спілкуванні, певно визначених предметах та формах самоутвердження особистості, у житті. Звід-

[4] *Кравець О. М.* Сімейний побут і звичаї українського народу.— К., 1966.— С. 33—34.
[5] *Киричок Н. М.* Марко Кропивницький. Літ. портрет.— К., 1985.— С. 93.

си і багатий спектр комічного — від добродушного кепкування над власними вадами чи вадами близької людини до сатиричного викриття і осуду найпотворніших явищ навколишньої дійсності, отже і його світоглядне спрямування.

Так, у комедіях та водевілях «Джигун», «Помирились», «Лихо не кожному лихо — іншому й талан», «Пошились у дурні», «Зальоти соцького Мусія», «Дурисвітка» переважають гумористично-оптимістичні, лірико-медитативні інтонації, які виявляють розважливе, удаване, чи то й справді безтурботне ставлення до світу, химерність у поведінці тощо. Скажімо, в епізоді на одну дію «Дурисвітка», крізь призму народних гулянь молоді, справляння традиційного свята калити розкривається живе, здорове начало у внутрішньому світі сільської молоді. Повір'я, пісні, жарти, дотепи, вигадки виявляють вируючий світ радості, взаємоповаги, доброзичливості, внутрішньої потреби у спілкуванні. Повір'я, фантастичні легенди та перекази, які сповідають Мусій та Хотина, не мають нічого спільного із забобонністю. Вони створюють у середовищі молоді атмосферу якоїсь таємничості і загадковості, беручи у полон гумору усіх присутніх, розбурхуючи їх уяву. Та нараз картина змінюється жартівливими піснями, іграми молоді. Справляння калити всупереч забороні місцевих властей виявляє світ веселощів, колективізму, у порівнянні з яким офіційний світ втрачає свою впливову силу на молодь. Здорове оптимістичне начало не лише протистоїть, а й перемагає усе консервативне, насильницьке, чуже у житті, засвідчуючи здоровий дух народу, його традицій, звичаїв та обрядів.

Істотно доповнюють наші уявлення про гумористично-оптимістичний тип особистості і комедія «Джигун» та драма «Дай серцеві волю, заведе у неволю». У першій з них виведено образ сільського характерника Павла, який умінням грати на почуттях жінок, театральністю, химородними витівками нагадує відомого нам Антона Радивиловського з етнографічного нарису І. С. Нечуя-Левицького «Українські штукарі та гумористи». З незвичайною легкістю Павло може запропонувати Явдосі втікати з ним від батьків і тут же загравати до Катрі, удаючи з себе статечного парубка. Посаджений до холодної, він вміло використовує обставини, і ніби у тяжкій неволі, співає пісню «Та не жур мене моя мати», викликаючи тим самим до себе симпатії, всепрощення і добродушний сміх. Саме в цьому і полягає цілісність натури Павла.

Цілісним, або уже в іншому плані, постає й Іван Непокритий з драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю». Досліджуючи народну психологію, О. Потебня писав, зокрема, що «на всіх ступенях розвитку потреба щастя, блиску, могутності вимагає задоволення хоч у мрії» [6]. Саме ця потреба з найбільшою повнотою характеризує і внутрішній світ Івана Непокритого. Розважливість, віра у свої сили, скептичне ставлення до багатства, трагічних моментів у своєму житті, демонстративна легковажність героя найпереконливіше засвідчують його виняткове благородство, трагізм бурлацької недолі і вічний пошук свого щастя. Сміх Івана Непокритого — це сміх крізь сльози, оптимізм — це затамований біль, біль безпристрасної любові до людини, до всього прекрасного в житті. Так, виразно він сконденсований у його словах, звернених до Семена та Одарки: «А ви думали, що Іван вас тільки так любить? Що Іван тільки вміє брехати?.. Так, брате Семене? Ти мені став як замість батька!.. Ніколи і ні в чім ти мене не скривдив, від тебе я ніколи лихого слова не почув. Знай же й ти, що у Івана під оцією драною свитиною є серце, гаряче серце!» (1, 107). Непокритий вирішує йти в москалі замість Семена. Але й тут, як зазначає далі ремарка, герой одночасно плаче й сміється.

Оцей мотив побратимства і нехтування своєю недолею, властивий сирітським, бурлацьким і заробітчанським пісням, не лише синтезує в собі комічне і драматичне, а й привносить у них ліричний струмінь, надаючи характерам героїв і драмі в цілому глибокого філософського

[6] *Потебня Олександр.* Естетика і поетика слова. Збірник.— К., 1985.— С. 243.

змісту. У такий спосіб на перший план виходить проблема взаємин людини і суспільства, роздуми про долю людини в цьому суспільстві.

Як наслідок потворності цих взаємин розглядав М. Л. Кропивницький і зверхність, улесливість, самозакоханість, зречення усього народного, пустопорожність внутрішнього світу людини. Йому це боліло, бо розумів, що то — благодатний грунт для плодження різного роду покручів, бездуховності і космополітизму. У листі до В. Лукича-Левицького від 14 липня 1893 року письменник розповідає про те, як на косовиці дівчата співали таких собі солдатських і фабричних пісеньок типу:

Крутитьця, вертітьця
Шар голубой,
Крутитьця, вертітьця
Над головой,

Крутитьця, вертітьця,
Хочет упасть.
Кавалер баришню
Хочеть украсть.

А коли Марко Лукич запитав, чому вони не співають своїх, тобто народних, то від одного парубка, який уже відбував солдатчину, почув у відповідь: «Теперича, барин, скрозь уже пішла образована пісня. От як я служив у Аршаві, дак і там усьо модних пісень поють». Тож цілком зрозумілі подив і обурення драматурга. «Отаке-то у нас пішло образование по селах!» (VI, 426), — з болем підсумовує спостережене автор листа.

Не випадково у цілій галереї таких типів як Гордій («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Яків («Замулені джерела»), Охрім і Горпина («За сиротою і бог з калитою»), Варка («Чмир»), з усією силою свого художнього таланту драматург показав, що будь-яка запопадливість, плазування перед чужим і зверхність у ставленні до свого рідного несе загрозу повного морального і духовного виродження особистості, надаючи тим самим непоправних збитків і усьому суспільству. Надто ж переконливо вияскравлюється ця думка у зіставленні деморалізованих представників міщанства і простих селян.

Досить часто таке зіставлення, реалістичне розкриття внутрішнього світу в цілому у драматургії М. Л. Кропивницького відображає діалектику традиційного і нетрадиційного у психології героя. Властива народній творчості стандартність психологічного типу, культ традицій, працьовитість героя, зваженість його вчинків відповідно до усталених норм поведінки і громадської думки зовсім не створюють враження консервативності характерів, скажімо, Олени і Андрія («Глитай, або ж павук»), Власа («Олеся»), Катрі («Розгардіяш»), Сеньки («Дійшов до розуму»), молоді у сценах вечорниць і масових гулянь. За спостереженнями Т. Р. Рильського, вулиця, наприклад, є виявом парубоцької і дівоцької волі, а вечорниці становлять «продукт народного життя того далекого часу, коли воно розвивалось, не стикаючись з формулами значно сильнішої чужої культури»[7]. З другого ж боку, на думку Тадея Розеславовича, вулиця є ніби хранителькою традицій у взаєминах між статями, які виробились і переробляються на основі природних даних нації і постійно змінюваних умов життя народу. «Звідти і нездоланна притягальна сила вулиці»[8],— підсумовує дослідник.

Те ж маємо і в драматургії М. Л. Кропивницького. Спілкування під час масових традиційних гулянь молоді не лише, так би мовити, не поглинає, а навпаки, розвиває особистість, зокрема такі її психологічні якості як спостережливість, чуйність, чутливість колективізм, уміння бачити себе у зіставленні з іншими та у відповідності із загальноприйнятими нормами народної моралі та етики. Таким чином, вулиця, вечорниці дають могутній імпульс до самовиховання особистості, значною мірою закладають моральні, психологічні та естетичні основи подальшого життя.

[7] *Ф. Р.* Къ изученію украинского народного мировоззренія. II. Семейныя отношенія.— Киевская старина.— Сентябрь. Томъ XXX, 1890.— С. 343.
[8] *Там же.*

Звернімо увагу, скажімо, на атмосферу гулянь молоді у драмі «Дай серцеві волю, заведе у неволю». Пригадаймо, як парубки вибирають «березу». Стільки тут статечності, шанобливого ставлення до рівного собі, турботи про збереження вікових традицій поваги і взаємності у стосунках між людьми. І оте прагнення дізнатися, чи зі скромності товариш не приховав завданої ненароком його ж товаришем кривди, і оте «панове товариство» чи то «як поживаєш?», у яких легко відчувається глибока вдячність за розділену красу юнацьких літ, співпереживання за долю товариша, почуття обов'язку кожного перед ним, а його — перед парубоцтвом.

Така ж сама атмосфера зберігається і у взаєминах хлопців та дівчат, у ставленні їх до Морозихи. Для кожного знаходить слово і господиня вечорниць. Вона дотепом підтримує Омелька, з удаваною молодечістю розділяє з Іваном Непокритим його жвавість, витівки, залучаючи тим самим до участі в іграх, загадках й інших. Дівчата також кепкують з хлопців, але у неприхованому підтексті завжди прочитується у такому разі щирість, любов, статечність, міра в усьому. Особливо ж скромно, іноді навіть ніяково почуває себе Одарка, бо ж так велить їй глибоке і чисте та всесильне почуття до Семена, що не може не викликати симпатії до неї. Зухвала ж поведінка Микити ні у кого не знаходить навіть найменшої підтримки, а навпаки, усі стримано, з почуттям міри і такту, так, щоб не порушити загального настрою, засуджують її. Молодь не сприймає претензійності Микити, як такої, що йде всупереч традиціям вечорниць, їх призначенню у житті та побуті, бо ж вона протистоїть доброзичливості, думці інших, руйнує прязнь, довіру до нього. Натомість добродушний гумор, жвавість, життерадісність хлопців та дівчат, з-поміж яких особливою дотепністю виділяються Іван Непокритий, пісенні партії надають цим сценам радісного, оптимістичного характеру, утверджуючи високу духовність народу, віру молоді у свої життєтворчі сили.

Таким чином, М. Л. Кропивницький показує, що народні звичаї, обряди, побут в цілому є тими типовими обставинами, які, зберігаючи і розвиваючи традиції старших поколінь, формують життєві принципи та ідеали, духовний світ нових поколінь. Справді-бо, саме з них Іван Непокритий, усупереч гіркій сирітській недолі, виніс високе почуття побратимства, готовності на самопожертву в ім'я щастя свого товариша, то ж і без будь-яких вагань вирішив піти замість Семена у москалі. Там же криються і витоки благородства, краси внутрішнього світу Семена і Одарки, їх почуття обов'язку перед Іваном за його рішучий крок, який так багато важив для їхнього щастя, у їхньому житті взагалі.

Однак М. Л. Кропивницький показує, що самоутвердження людини на таких принципах у суспільстві відбувається неоднозначно. Його героям часто доводиться розплачуватися дорогою ціною за неувагу до традицій і думки громади, легковажність, претензійність, жорстокість і т. д. Скажімо, Яків із драми «Замулені джерела» як і Гордій Поваренко із «Дай серцеві волю, заведе у неволю», хизуючись своєю духовною порожнечею, викликає до себе зневагу того середовища, у якому живе. У драмі ж «Олеся» письменник показує, як стандартність особистості, народні традиції, утверджуючись і розвиваючись в нових умовах, впливають на нестандартні характери людей, сформованих цими новими умовами, наближаючи їх до себе. «Я білоручка: ні панянка, ні мужичка, ні богу свічка, ні чорту кочерга!» (11, 266), — до такого усвідомлення приходить головна героїня твору. Певно, що така самокритичність Олесі є надмірною, але те, що у її основі лежать орієнтації на мораль, етику та психологію трудящих верств, стає очевидним. Переконливо підтверджують це і взаємини Олесі з Власом, ставлення до інших селян, завдяки чому вона відкриває для себе багато досі незнаного. Це з одного боку. А з другого, на цьому грунті Олесі вдається, хоч якоюсь мірою, поглибити протестантські настрої, почуття непокори перед жмикрутами типу її батька Кіндрата Балтиза. Така діалек-

тика взаємодії традиційного і нетрадиційного в психології героїв драми приводить до оновлення змісту характерів, так би мовити, в рамках стандартності, не порушуючи першооснови, а підносячи її на новий, значно вищий відповідно часові рівень.

Такий підхід до художнього освоєння народної психології веде в драматургії М. Л. Кропивницького до поглибленого соціально-психологічного аналізу явищ дійсності, до постановки і розв'язання ряду важливих проблем. Чітко і зримо окреслюються такі філософські проблеми як проблема свободи, мети, смислу і цінності життя, розвитку і становлення психологічних, морально-етичних та естетичних цінностей і їх ролі у духовному прогресі людини і суспільства тощо.

Багатий матеріал для розуміння цих проблем дає і драма «Глитай, або ж павук». Її конфлікт розгортається на єдності двох протилежних начал — народному розумінні краси і щастя, усобленням яких є насамперед Олена, Андрій та Христя, і потворності внутрішнього єства Бичка. Благородний лірико-медитативний світ Андрія і Одарки трансформується через ввічливі звертання до старших од себе, друзів, через народнопісенні образи, що надає їх роздумам романтично-піднесеного пафосу, забарвленого якимось таємничим смутком. «Щаслива ти, — відповідає Олена на розповідь Христі про своє кохання з Максимом, — доки серцем ще живеш, доки на думці чорні брови милого та карії очі; тепер тобі тільки й гадки, щоб побачити милого, почути його любую розмову, пригорнутись до його серця!.. А й ні гадочки ж тобі об тім, що згодом станеться, що спіткає опісля? І я ж така була щаслива! А й чи давно то було, а вже той рай заростає терном колючим; минулося безпечне та світле щастя мов пташечкою пролинуло, мов вихром пронеслося...» (1, 450—451).

Мотиви наймитських, бурлацьких і заробітчанських пісень визначають грані внутрішнього світу й Андрія. «Важко бути вольним і не мати волі, страчувати сили на чужу користь, чужую ниву обробляти, а свою занедбати... А ще тяжче не знати просвітлої години і не бачити краю гіркій праці!.. Побила вже лиха година, як чужая нива та позичений серп!.. І невже так і гнутись довіку? Ні, ще навкруги мене засяє ясне сонечко, ще доля усміхнеться!» (1, 458), — роздумує він над своїм життям. Постійне прагнення краси, ніжності та любові, виняткову делікатність хлопців і дівчат засвідчують і слова здрібніло-пестливого значення, як то: «сестричко», «зіронько», «серденько», з якими звертаються одна до одної Христя та Олена, і якими виражає своє почуття до Олени Андрій.

Ці та подібні деталі у драматургії М. Л. Кропивницького багатовимірні. Вони відображають не лише поетичну принадність внутрішнього світу селянина-трудівника, а й конфліктний характер взаємин його з суспільством. Та краса і принадність загострює жагу щастя, зміст якого герої вбачають у насолоді, задоволенні чесною працею, злагодою в особистому та громадському житті, в утвердженні і розвитку багатовікових народних традицій у всіх сферах особистого життя та життя суспільства. Таке розуміння щастя визначає і смисл життя. Разом з тим до них приходить усвідомлення того, що реалізувати його без свободи аж ніяк не можна. Поняття ж свободи, що стає метою життя, пов'язується з вільним виявом і розвитком на грунті вироблених народом принципів та ідеалів свого духовного, морального та соціального потенціалу. Але ці прагнення, принципи та ідеали заходять у глибоку суперечність з реальною дійсністю.

Матеріальна несвобода Андрія, Олени і Стехи у драмі «Глитай, або ж павук» сковує і внутрішній світ героїв. Скрута, безвихідність становища поневолі ставлять їх у залежність від сільського жмикрута Бичка. Два прямо протилежні світи, дві моралі вступають у гострий конфлікт, у двобій за своє існування. Бичок не рахується ні з чим, аби досягти своїх хтивих цілей, і ставить Андрія перед необхідністю йти на заробітки, що кладе початок краховому моральних та психологічних основ молодої сім'ї, що зрештою приводить до трагедії.

Відхід від принципів народної моралі та етики стає причиною падіння і Єфрема Заїки з драми «Страчена сила», яка також розкривається шляхом зіставлення внутрішнього світу двох героїв. Пархім Гайдай у всьому дотримується звичаїв, моралі та традицій патріархального села. Цінність свого життя він визначає чесно прожитим днем, чесною працею і чесно заробленою копійкою. Все це формує його оптимістичний погляд на світ, дає насолоду життям. Утвердити такі основи свого буття Пархім прагне шляхом згуртування бодай би чоловік з «двадцяток» таких як він добрих і чесних господарів, щоб протистояти сільським дукам. Єфрем же усі надії покладає на місто. Але обставини міського життя призводять його до злочину. Він щиро уболіває за долю своєї родини, яку до того ж спіткала пожежа, і хоче чесно заробити грошей, щоб вирятувати її з біди. Але це Єфремові не вдається, і герой вирішує пограбувати купця. Придбавши таким чином гроші, він повертається у село до землі і стає заможним господарем. Однак раніше скоїне мучить його усе життя. Через внутрішній конфлікт драматург показує, як втрата честі і гідності, нехтування традицій знецінює життя людини. У такому ж ключі розв'язуються ці проблеми і у п'єсах «Дійшов до розуму», «Конон Блискавиченко», дитячих інсценізаціях казок «Івасик-телесик», «По щучому велінню» та інших творах.

Так завдяки всебічному розкриттю внутрішнього світу героїв, становлення їх характерів М. Л. Кропивницький послідовно утверджував у своїй творчості, як і в українській драматургії в цілому, думку про те, що соціальне, духовне і моральне розкріпачення людини, її насолода життям, впевненість у загальнолюдській значимості зробленого, відчуття того, що ти потрібний людям, а люди тобі, пробуджує активність в цілому. Саме це й визначило гуманістичний пафос, новаторство, національному самобутність реалізму і національні особливості поетики його творчості, отже й почесне місце в історії української літератури.

ОЛЕКСІЙ ВЕРТІЙ

Суми

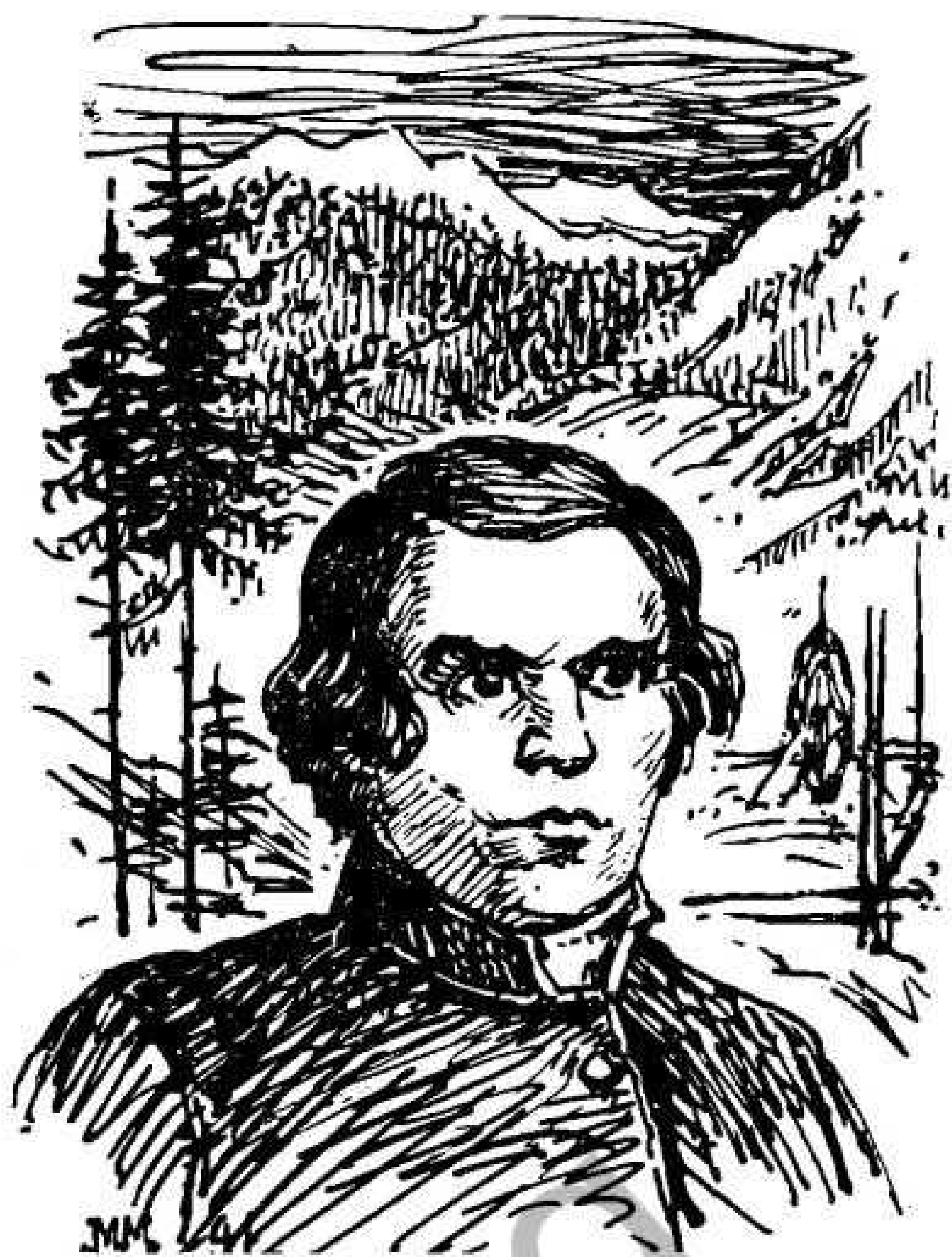
НАРОДНА ЛЕГЕНДА І ПОЕМА ІВАНА ВАГИЛЕВИЧА «МАДЕЙ»

Питання про творчу основу, літературні джерела поеми Івана Вагилевича «Мадей» по-різному трактується в дослідницький літературі. То наголошується вплив «Слова о полку Ігоревім» на зміст поеми і образ її головного героя[1], то говориться, що «автор, ідучи за народною думою, змальовує легендарну постать народного ватажка», що поема витримана в дусі народної історичної пісні[2], написана «за мотивами народної думи чи історичної пісні» і зорієнтована «на опіку «Слова о полку Ігоревім» та мотиви баладних пісень[3].

В цих та подібних твердженнях є доля істини. Але вони надто загальні, недостатньо аргументовані, опираються в кращому разі на цитуванні певних перекликів твору з зіставлюваними моментами, без спроби конкретизації, якими, власне, «народною думою», «мотивами народної думи», історичними піснями скористався І. Вагилевич тощо. Конструктивним моментом з цього погляду є зауваження Г. В. Дем'яна в його статті «Іван Вагилевич про опришків», що в архівних матеріалах Вагилевича і в творчості близького до «Руської трійці» україньс-

[1] *Шалата М.* Перші будителі народного духу в Галичині // *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.* Твори.— К., 1982.— С. 13.
[2] *Петраш О.* «Руська трійця».— К., 1986.— С. 89—91.
[3] *Гончар О. І.* Українська література передшевченківського періоду і фольклор.— К., 1982.

кого письменника Антона Могильницького є згадки про побутування народних переказів і пісень про Мадея[4]. Але і тут автор обмежився лише констатуванням.



Іван Вагилевич. Мал. Мар'яна Маловського. Туш, перо. 1991.

Поза контекстом розгляду можливих джерел Вагилевичевого «Мадея» чомусь залишилася досі легенда про розбійника Мадея — сюжет відомий в усній традиції слов'янських і неслов'янських народів і особливо розповсюджений у польському фольклорі[5]. Увагу дослідників до легенди має привернути вже хоча б те, що й саме ім'я героя— Мадей — іншого аналога, крім фольклорного, не має. Примітний і той факт, що поява поеми Вагилевича («Русалка Дністровая», Буда, 1837.— С. 72—76), хронологічно вписується в процес початку публікації легенди про Мадея і її трансформації в романтичній літературі.

На основі запису з центральних районів Польщі вперше легенда про Мадея «з'явилася друком у познанському журналі за 1835 р.[6]. Сюжет легенди такий. Мандрівник, повертаючись з далекої і довготривалої дороги, застряває з возом у болоті, з якого зміг вибратися з допомогою чорта. За це він погодився віддати рятівникові щось, чого вдома під час від'їзду не залишив, не знаючи, що в час його відсутності народився син. Коли хлопець виріс, батько відкрив йому свою таємницю, юнак вирушає до пекла, щоб відібрати це зобов'язання. По дорозі зустрічає страшного розбійника Мадея, від жорстокості якого потерпіли навіть його найрідніші. Почувши про місію хлопця, Мадей залишає його живим, але вимагає дізнатися в пеклі, яка чекає його кара за скоєні на землі злочини. Хитрістю і кмітливістю хлопець домігся повернення батькової розписки, а також виконав доручення розбійника — побачив приготовлене для нього ложе, вистелене лезами ножів і бритв. Розповідь про це потрясла розбійника, він прагне каяття, втикає, за порадою хлопця, в землю знаряддя вбивства — палицю, вклякає перед нею і поливає сльозами. Через багато років у ці місця знову навідується хлопець, який за той час став священиком. Він помітив у лісі незвичайну яблуню з плодами, а під нею старця, в якому впізнав розбійника. Те, що його палиця стала живим деревом, священник розцінює як спокуту, дає старцеві розгрішення, і той помирає.

Це тип есхатологічної легенди із значним релігійно-моралізаторським нашаруванням. Один з її варіантів опублікував також у 1837 році польський фольклорист і письменник К. Вуйціцький[7]. Далі ця легенда з деякими варіаціями окремих мотивів, але при збереженні вказаних основних сюжетних компонетів і образів друкувалася і передруковувалася в різних виданнях. У збірці «Казки. Зібрав Ігнатій з Никлович» (Львів, 1861.— С. 3—7) з'явилася й аналогічна українська версія легенди про Мадея[8].

[4] Нар. творчість та етнографія.— 1986.— № 5.— С. 60.
[5] *Kazłowicz I.* Podanie o Madeju // Wislg 1888.— T. II, Ks. 4.— S. 804—814; 1889, T. III, ks. 1.
[6] Madejowe Loże // Przýjaciel ludu, 1835.— N 3.— S. 19—20; N 4.— S. 29—30.
[7] *Wójcicki K.* Klechdy, Starożytne podania Ludu polskiego i Rusi.— Warszawa, 1837.
[8] З цієї книжки легенда про Мадея передрукована у виданні: Драгоманов М. Малороссийские народные предания и легенды.— К., 1876.— С. 406—409.

Але, слід зазначити, згадки про побутування серед українців казок чи легенд про Мадея зустрічаються й раніше. Так, коментуючи вираз «Мадеєве ложе» в оній з польських пісень свого збірника, який був упорядкований ще на початку 30-х років XIX ст., Жегота Паулі вказує на народну легенду про Мадея і наводить польску приказку: (Прийдеш на Мадеєве ложе, де є тільки бритви і ножі). При цьому він також зауважив, що народні оповідання про розбійника Мадея належать до найдавніших і що вони поширені не тільки на території всієї Польщі, а й на Русі[9]. В опублікованій І. Франком передмові того ж автора до задуманого видання в кінці 30-х — на початку 40-х років збірки українських і польських галицьких народних оповідань також вказується, що численні народні оповіді «про розбійника Мадея можна почути не тільки на берегах Вісли, а й над Дніпром»[10].

Народні оповідання про Мадея згадуються у вірші «Судьба поета» (1850) і в поемі «Скит Манявський» (1852) А. Могильницького[11]. Цікавий і факт, що один з варіантів цього сюжету вже на початку нашого століття записав польський ентограф Юзеф Шнайдер від жителя рідного села І. Вагилевича — Ясеня (нині Рожнятівського району Івано-Франківської області), але герой названий тут не Мадеєм, а Довбушем[12].

Отже, немає сумніву, що І. Вагилевич знав народну легенду, пов'язану з іменем розбійника Мадея, і з сучасних йому публікацій, і з усного побутування, в тому числі і в українському середовищі. Але зміст його поеми цілком відмінний від вказаного вище сюжету й інших відомих нам його фольклорних варіантів. Спільним з ними є тільки ім'я героя і його соціальний статус розбійника, власне, не розбійника в поемі, а опришка, ватажка «тисяч гарних легініків», які стають на захист рідної землі. Зовсім відсутні в творі Вагилевича властиві для легенди про Мадея демонологічні, фантастичні, релігійно-моралізаторські мотиви з чортами, пеклом, ложем Мадея, спокутою, чарувною яблунею, відпущенням гріхів і т. д. Ремінісценсією фольклорної характеристики жорстокості Мадея можуть до певної міри вважатися слова поеми:

Чорні очі заблищали
Та жаждою крові.[13]

Та вже з подальших рядків видно, що це почуття викликане не характерною для легендарного Мадея патологічною кровожадністю, а гнівом, ненавістю до чужоземних нападників, рішучістю героя розгромити і вигнати ворогів з рідного краю:

Кіньми зорю долиноньку,
Засію стрілами —
Переломлю вражі тучі,
Проллю кров ріками![14]

Поема має лірично-епічний характер з сильно вираженим, власне, емоціонально-ліричним пафосом, яким пройнята її фабула і характеристика героя. В структурі епічної канви твору визначаються чотири вузлові епізоди: 1) Мадей зі своїми легінями стоїть на чатах в Чорногорі, під Бескидом, 2) відмовляється відступити перед чисельно-переважаючим військом угрів, 3) опис битви, зокрема бойової доблесті Мадея, полонення пораненого героя, 4) важкі думи і переживання Мадея в неволі.

Можна припустити, що Вагилевич скористався якоюсь не зафіксованою в свій час і невідомою нині фольклорною версією про Мадея, яка послужила основою сюжетної схеми поеми і підказала концепцію обра-

[9] *Pavli Z.* Piesni Ludu polskiego w Galicji, 1838.— S. 32.
[10] *Франко І.* Зібр. творів : У 50-и т.— К., 1984.— Т. 2.— С. 205.
[11] Письменники Західної України 30—50х років XIX ст.— К., 1965.— С. 461, 463.
[12] *Schnaider I.* Baśń o Trzech braciach, dwócn mądrych, a jednym glopim.— Lud.— 1907.— T. XII.— Z. 1.— S. 36.
[13] *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.* Твори.— С. 138.
[14] *Там же.*

зу її героя. На користь такого міркування промовляє і те, що в збереженому серед паперів Вагилевича уривку розвідки про гайдамаків і опришків в числі опришківських ватажків, які, за словами автора, відносяться «більше к народним повстанцьом» — Головача, Гонти, Довбуша, Мухи — названий і Мадей[15]. Якісь історичні джерела, що могли б дати Вагилевичу підставу для згадки в цьому ряді Мадея, досі невідомі. І водночас дуже сумнівно, чи зважився б наш автор причислити до «народних повстанців» таку наскрізь непривабливу постать, якою є Мадей у відомому легендарному сюжеті і його варіантах.

Отже, є підстава вважати, що задум поеми, її сюжет, герой почерпнуті з певної, відмінної від відомої, фольклорної традиції про Мадея — народного ватажка, що діяв у Карпатах у давнину, брав участь у боротьбі з чужоземними завойовниками. Ймовірно, що на цьому ж матеріалі оперта і згадка про Мадея (як також про Головача) у вказаному фрагменті історичної розробки. Романтики, як відомо, вважали фольклорну пам'ять одним з найдостовірніших джерел історичної правди. Тому не тільки зверталися до народнопоетичних надбань у своїй літературно-художній творчості, але й не вагалися використовувати їх для історичних досліджень.

Допускаючи існування більш близької до змісту поеми Вагилевича фольклорної генетичної першооснови, не виключаємо і другої можливості — більш складного підходу до народнопоетичного матеріалу, зокрема, в даному разі й до одного з варіантів наведеного вище сюжету про розбійника Мадея, його самостійної творчої трансформації, оригінальної селекції мотивів і сміливого ідейно-художнього переосмислення образу головного героя. Що ж, і такий спосіб використання ставлення до фольклору трапляється часто в літературній практиці романтиків.

Йшлося б у такому випадку про те, що автор поеми, відштовхнувшись від фольклорного матеріалу, пішов своїм шляхом, створив власну фабульну версію з ув'язкою її в певне історико-ситуаційне тло періоду боротьби Галицько-Волинського князівства з угорськими завойовницькими нападами. Найістотнішими компонентами цього процесу є виключення фантастично-легендарних мотивів, опрацювання історичного фону твору із внесенням у сюжет відповідних реалій епохи (мечі, стріли, ратища, бойові звуки «рогів зубрових» тощо) та використанням поетико-стильових елементів «Слова о полку Ігоревім», зміна концепції героя і переведення ідейної спрямованості фольклорного сюжету з релігійно-моралістичної в героїко-патріотичну площину.

Так чи інакше, але пов'язаність поеми «Мадей» з фольклором безсумнівна. Вона і в можливо більшій чи меншій генетичній залежності сюжету, і в коломийковій віршовій формі, і у використанні мотивів, образів та виражальних стильових народопісенних елементів. Особливо зобов'язана поетичному досвіду народної пісні лірична фактура поеми. Тут стикаємося з парафразами і прямими запозиченнями характерних прийомів і виразів народної пісні, наприклад:

Вилетіла зазуленька,
Сіла на тополі,
Закувала жалібненько:
«Мадей у неволі».[16]

Виразно простежується залежність від народнопісенних мотивів у звертанні «к мажі прив'язного», «за рученьки і ніженьки вкованого» Мадея до зозулі, у проханні полетіти до родини з вісткою:

Не кажи рідному сину,
Що м'я уковали,—
Лише мене на весілля
Насилу призвали;

З студеної керниченьки
Медом упоїли,
А під зимну колодоньку
Спати положили.[17]

[15] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН УРСР. Відділ рукописів. Фонд І. Вагилевича, № 46, пап. 13, арк. 20.
[16] *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.*— Твори.— С. 140.
[17] *Там же.*

Наведені рядки — прозора парафраза характерного народнопісенного поетичного кліше алегорії кінця:

О цить, мати, не журися,
Твій синонько оженився.
Взяв він собі красну дочку,
В чистім полі могилочку.

Текстуально ця парафраза з поеми ще ближча, як слушно підмітив М. Шалата[19], до відповідного мотиву з пісні «Злетіли ворони з чужої сторони», записаної Вагилевичем від матері:

На зеленій траві гроші відлічили,
З студниці-кирниці могирич запили —
Під гнилу колоду спати закотили.[20]

Слід додати, що у відмові Мадея відступити перед наступаючим ворогом відчувається в поемі не тільки звертання автора до змістових і стилістичних ремінісценцій «Слова о полку Ігоревім», а й вплив аналогічного мотиву пісні про Нечая. Ця пісня була в записах членів гуртка М. Шашкевича, її знали в той час і з публікації у збірнику Вацлава з Олеська. Порівняємо:

Ніт вертаться сив Мадею
З соромом додому,
Глухов пущев темнов ночев
Блудити по лому,
З безчесними оченьками
Ясне сонце зріти,
З безчесними губоньками
Богу ся молити! [21]

І слова пісні:

Як я маю козак Нечай звідси утікати,
Славу свою козацькую марне потеряти![22]

Впливом поетики народної пісні позначені і такі стильові елементи епіки поеми, як «тіло почорніло», «кров ріками точить», «з слідів кровця виступає», «ворони чорнії крячуть», «кості ся біліють».

Фольклорна тема про розбійника Мадея в іпостасі різних літературних обробок цього сюжету, трансформацій його мотивів і образу героя активно увійшла в творчість особливо польських романтиків і ряду пізніших письменників (О. Грози, М. Ходзька, А. Чайковського, Ю. Словацького, І. Головінського, М. Конопніцької, Я. Івашкевича та ін.)[23]. Українською мовою легендарний сюжет про розбійника Мадея переказаний у поемі Спиридона Осташевського «Матей»[24]. У ряді фактів літературного опрацювання теми Мадея твір Вагилевича — хронологічно найраніша відома спроба і, слід сказати, одна з найоригінальніших і найцікавіших її творчих інтерпретацій.

Роман КИРЧІВ

Львів

[18] *Wacław z Oleska.* R'eśni polskie i Ruskie ludu galicyjskiego.— Lwòw, 1833.— S. 500.
[19] *Шалата М.* Перші будителі народного духу в Галичині.— С. 13.
[20] Народні пісні в записах Івана Вагилевича.— К., 1983.— С. 115.
[21] *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.*— Твори.— С. 138.
[22] *Wacław Z'Oleska.* Piesni polskie i Ruskie Ludu galicyjskiego.— S. 479.
[23] *Krzyżanowski J.* Dookola baśni o madejowym Lożu // Krzyżanowsk.— Pavlele, 1961.
[24] *Осташевський С.* Півсотні казок для веселих людей.— К., 1969.— С. 71—79.

СТОРІНКИ МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІКИ КІНЦЯ XIX — ПОЧ. XX ст. В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

Сьогоднішній стан, статус і характер української музичної культури ставить перед музичною історіографією вимогу конкретизації і розширення поняття загальнокультурного та загальноісторичного контексту.

В рамках даної статті спробуємо оприлюднити і обгрунтувати тезу про необхідність максимального виявлення і розкриття саме україно-знавчого аспекту та виведення його на рівень науки про культуру — вітчизняну культурологію. Інакше кажучи, йдеться про введення в науковий обіг і осмислення величезної спадщини вітчизняної історіографії, народознавства, мистецтвознавства, української художньо- і філософсько-естетичної та суспільно-політичної думки. Орієнтуючись на конкретні історичні реалії часу, потрібно рішуче відкинути історію без імен. Історичний зміст доби мусить бути чітко персоніфікований всупереч пануючим ідейно-класовим, релігійним та політичним догмам чи доктринам. На наш погляд, це ті загальні передумови, що стосуються вихідних методологічних принципів дослідження історії культури в галузі мистецтвознавства, музикознавства, літературознавства, культурології тощо.

Практичний здобуток пропонованої статті бачимо у доповненні та продовженні вже розпочатого українськими музикознавцями і, зокрема, фундаментальною працею «Історія української музики» (К., 1990, том III) та рядом монографічних досліджень М. Гордійчука, Л. Пархоменко, Т. Булат, М. Загайкевич, присвячених творчості й діяльності окремих композиторів, а також вивченню певних жанрів української музики цього періоду.

Торкаючись проблематики українознавства в її широкому тлумаченні, щоораз переконуємося в обмеженості й спотворенні наших знань з вітчизняної історії та культури. Причиною цього стало свідоме ігнорування або тенденційне тлумачення великої частини друкованої спадщини з питань україніки. Щодо цього значними прогалинами у висвітленні культурного розвитку України характеризується період останньої чверті XIX ст. та перших двох десятиліть XX ст. Тому винятково важливе значення має підняття тих аспектів т. зв. українського питання [1], які поглиблять історизм досліджуваного явища, доповнять і збагатять сучасні уявлення про культурний контекст минулого. За таких умов, звісно, неможливо обійти питання про місце України в системі Російської царської імперії (чого варта концепція «єдіной-неделімой»), про трактування українського питання в Росії, про характер культурно-національного руху, очолюваного найсвідомішою частиною української інтелігенції, про формування і розвиток потужної громадської та наукової думки на Україні, про цікаві й суперечливі консолідаційні процеси серед прогресивних верств українського суспільства, про зародження і розвиток окремих унікальних вогнищ української професійної культури.

Межа XIX—XX ст. — це період, значною мірою, переломний для нашої історії, літератури, мистецтва, всієї культури тощо. Він прикметний активізацією кращих сил української інтелігенції навколо культурницької програми: домагання скасування Емського указу 1876 року, надання більших прав українській мові, видання і поширення серед народу популярних брошур і книжок. Це той час, який дозволяє побачити всю широчінь і глибину творчості та діяльності М. В. Лисенка (жив до 1912 р.), час, який висунув нову талановиту генерацію митців-діячів: П. Демуцького, О. Кошиця, В. Верховинця, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового. Вийшовши з лисенківської традиції, вони виявили власне музичне бачення оточуючого світу і по-своєму реалізували художньо-естетичні та суспільні завдання свого часу. Рухаючись в напрямку кристалізації національного ідеалу в музиці через синтезування національно-суспільних мотивів з індивідуальними музично-стильовими інтерпретаціями, ці митці, як ніхто до них, відчули на собі віяння нової доби з її багатообіцяючою силою творення та всепоглинаючою енергією руйнації. Бурхлива суспільно-політична атмосфера цього періоду, надто суперечлива, нервозна й нерівна, не дала змоги не лише

[1] Обгрунтоване і стисле тлумачення українського питання знаходимо в статті В. І. Вернадського «Українське питання і російська громадськість» // Вітчизна.— 1988.— № 6.— С. 172—177.

пристосуватись до дійсності, знайти певну життєву рівновагу, але й, на жаль, не дозволила цій плеяді музикантів сповна реалізувати свої творчі можливості.

Вивчення Лисенкіани, як на перший погляд, може здатися достатньо повним, проте є ще чимало цілком не розроблених або недостатньо досліджених аспектів цієї проблеми. Одним з таких могла б бути тема «Лисенко та його оточення». Йдеться про з'ясування цілого ряду білих плям у діяльності самого Лисенка — діяльності, яка заторкує участь композитора в національно-культурному русі українців на початку XX ст., в організації політичного життя (діяльність нелегальних і легальних партій), коли виявлялася його дивовижна поінформованість, гнучкість, велика різнобічність інтересів, прогресивна позиція в круті для громадськості часи, бачення перспективи розвитку національної справи. Як свідчив у своїх «Споминах» Є. Чикаленко, що серед діячів українського національного руху на межі століття «найвідданіший справі українського відродження» був М. Лисенко [2]. Він належав до найпопулярніших людей Києва не лише в колі однодумців, але й серед киян, як музикант-виконавець. Його помешкання було притулком для різних українських студентських гуртків, він був у курсі всіх громадсько-культурних справ. В «Київській Громаді» він належав «до чисто української, а не українофільської течії» (*там же,* с. 245). Він був чутливий до всього (...), що могло оживити справу відродження України в якій би то не було сфері, хоч би й зовсім йому чужій і невідповідаючій його вдачі: (...) з особливою повагою ставився до Драгоманова та його діяльності, Франка, до Павлика і організованої ними радикальної партії (*там же,* ст. 246).

З нагоди традиційних шевченківських свят, родинних подій, у чітко визначені дні щотижня збиралися у М. Лисенка, О. Тарновського, О. Русова [3], Є. Чикаленка [4], О. Лазаревського [5]. На такі гостини найчастіше сходились члени Старої Київської Громади [6], їх родини, студентська молодь, гості з Галичини, Петербурга. Тут звучала українська мова, лунала українська музика, співали народних пісень, велися значні і поважні розмови, розважалися.

Розкриття громадсько-культурного аспекту діяльності М. Лисенка дало б багато цікавого матеріалу про його стосунки з членами Київської Громади (1859—1897) старої і новішої генерації, про взаємини з редакцією часопису «Киевская старина» (1882—1906), про перипетії

[2] *Чикаленко Є.* Спогади.— США, Нью-Йорк, Українська Вільна Академія Наук, 1955.— С. 245.
Характер статті змушує вдатись лише до стислої і узагальненої оцінки спогадів Є. Чикаленка. Маємо справу з важливим історичним документом епохи, що охоплює проміжок від останньої чверті XIX ст. до перших років XX ст., який дає правдиву картину з життя українського села на півдні України і є цінним надбанням для вивчення діяльності української інтелігенції в Одесі, Харкові та Києві в зазначений період. Це сповідь людини-патріота, видатного українського діяча, мецената, талановитого письменника з яскраво виявленим літературно-мовним хистом, в якому так імпонує надзвичайно темпераментна і жива індивідуальна манера оповіді, як і вражають необмежені можливості пам'яті її автора. Нарешті праця Є. Чикаленка — унікально багата фактичним матеріалом і винятково детально персоніфікована становить цінне надбання для сучасних науковців різного фаху — від мистецтвознавців до політологів.

[3] О. О. Русов — український земський статистик, фольклорист, етнограф та громадський діяч.

[4] Є. Чикаленко запровадив т. зв. понеділки, на які збиралися 20—30 осіб. Тут бували М. К. Садовський, П. К. Саксаганський, П. Ю. Сластіон, молодий В. Винниченко.

[5] *Лазаревская Э. А.* Дневник (1896—1900).— Рукописний відділ ЦНБ, ф. 1, од. зб. 68503, 54 арк.

[6] Серед її членів у цей час були В. Науменко (редактор місячника «Киевская старина»), П. Житецький, К. Михальчук (вчений, філолог), І. Нечуй-Левицький, М. Старицький, П. Косач, Є. Трегубов (учитель київського кадетського корпусу), Я. М. Шульгін (автор «Історії Коліївщини»), д-р Г. О. Квятковський (знавець і колекціонер малярства), д-р О. Г. Черняхівський, В. В. Ігнатович (фінансист), І. В. Лучицький, Є. Х. Чикаленко (землевласник і видавець), І. М. Стешенко, Б. Грінченко, С. О. Єфремов та ін.

роботи над Громадським словником під ред. Б. Грінченка [7], видавничу справу тощо. Нарешті, дослідження цього кола питань виокремлює участь Лисенка в діяльності Загальної Української Організації (1897), почесним членом якої він був поруч з В. Антоновичем і П. Житецьким; організації, куди увійшла частина членів Київської Громади, і яка чимало зробила для українського національного відродження на початку XX ст.[8]

Наступний етап існування подібних організацій ставив вимогу налагодження партійного життя. Під тиском молодшої генерації членів ЗУО, до речі, Лисенка, почала актуалізуватися думка про необхідність реалізації поруч з культурницькою програмою проблем соціально-політичного характеру. У 1904 році виникла перша легальна Українська демократична партія [9]. Дослідження цієї сторінки історії з'ясовує перипетії участі сучасників М. Лисенка в домаганнях за докорінні суспільні реформи, за конституційний лад в Росії, за права національних меншостей, а в контексті цього є змога торкнутись обставин проведення першого з'їзду журналістів (Петербург, 1905 р.). Нарешті, ширший погляд на Лисенкіану відкриє нам завісу таємниці над деякими іменами, які з певних мотивів не годилось згадувати і, зокрема, дозволить прояснити ситуацію, що стосується питання фінансування багатьох культурних заходів на Україні у цей час. Йдеться про колосальну роль у справі відродження національної культури в Наддніпрянській Україні та Галичині заможних українців, серед яких Є. Чикаленко, В. М. Леонтович, В. Ф. Семиренко та М. М. Аркас.

Ще один вельми цікавий контур історії української культури на межі століть заторкує питання взаємин Великої України з Галичиною. До його найважливіших вузлових моментів слід віднести ювілейне свято М. Лисенка (1903) [10], відкриття пам'ятника І. Котляревському у Полтаві (1903), контакти східно-українських діячів з НТШ у Львові, різностороннє і тривале контактування з І. Франком, фінансова підтримка культурних установ, видань у Львові з боку Є. Чикаленка та В. Семиренка, діяльність М. Грушевського у Львові. Назагал слід сказати, що Галичина була для України справжнім П'ємонтом, бо на початку XX ст. тільки там могли розвиватися різні форми національного життя, що, до речі, дозволило після 1939 року відкрити у Львові оперний театр, філармонію, консерваторію, заснувати симфонічний оркестр і паралельно... позакривати десятки газет, журналів і у тому числі НТШ.

Наприкінці XIX ст. українське суспільствознавство робить спробу дати розмежування рушійних суспільних сил на межі століть. Щодо цього цінною для нас є позиція, яку займав І. Франко. В статті «Поза межами можливого» він зазначав, що 90-і рр. XIX ст. «можна назвати епохою реакції проти одностороннього марксівського економічного матеріалізму (...), для якого історія цивілізації — це історія продукції» [11]. Всупереч їй в цей час висуваються теза про суспільні цінності та ідеали. «Коли ж ідеал — життя індивідуального — пише письменник, — треба прийняти головним двигачем у сфері матеріальної продукції, тим, що попихає людей до відкрить, пошукувань (...), то не менше,

[7] З 1900 р. ЗУО існувала під назвою Загальна Безпартійна Українська Організація. До її компетенції належала видавнича справа, розповсюдження українських книжок, агітація за українські школи, організація ювілеїв українських діячів. Мала прекрасну книгарню, якою з 1905 по 1917 рік завідував Є. Чикаленко, а відтак С. Єфремов, у 1919 р. вона перейшла до «Книгоспілки».

[8] Програма УДП була надрукована в Літературно-Науковому Віснику, IV кн., 1905 р.

[9] Таку назву носив зараз відомий «Словарь української мови» (т. 1—4.— К., 1907—1909), коли над ним працювали на громадських засадах члени Старої Київської Громади.

[10] Досі в жодному з музично-історичних джерел не згадувалось, що на святкування своїх ювілейних роковин в Галичині М. Лисенко вирушив у супроводі Є. Чикаленка та тоді молодого С. Єфремова.— Спогади.— С. 331—335.

[11] *Франко І.* Поза межами можливого // Зібрання творів в 50-ти тт.— Т. 45.— К.— С. 288.

а ще більше значіння має ідеал у сфері суспільного і політичного життя. А тут синтезом усіх ідеальних змагань (...) буде ідеал повного (...) життя і розвою нації (розр. — *І. Ф.*). Далі автор конкретизує свою думку подібним чином: «Все, що йде поза рами нації, се, або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації» (с. 284, розд. — *І. Ф.*). Реалізація цього ідеалу з огляду на суспільно-політичну ситуацію на Україні поч. XX ст. була, як видно з назви статті, поза межами можливого. І все ж революція 1905 року створила давно жадані перспективи для розв'язання українського питання. Царський маніфест від 17 жовтня 1905 року викликає велике піднесення серед української інтелігенції на Східній Україні та в Галичині. І. Франко у відкритому листі до галицько-української молоді гаряче промовляє: «Велика доба для нашої нації почнеться з хвилею, коли в Росії упаде абсолютизм» [12]. І хоча потепління тривало лише два роки, все ж українське духовне життя розвивається на повну силу. У Києві закладаються перші українські газети. Так, резонатором громадського голосу стає газета «Рада» (1906—1914) до неї короткочасно існувала «Громадська думка» (1906) і «Нова громада» (1906). З інших газет виділялась «Рідна справа» (вийшло лише 13 номерів), розрахована на селянське середовище та «Слово», яка відстоювала інтереси робітництва. Після вшанування 25-річного ювілею «Киевской Старины» починає виходити журнал «Україна» (1906—1907 рр.). Зі Львова до Києва М. Грушевський переводить Літературно-науковий вісник. У ці ж роки виникають осередки культурно-освітнього товариства «Просвіта» [13].

У період реакції після революції 1905—1907 рр., коли знову починаються гоніння на все українське, не можна не згадати факт відкритої вимоги 1500 студентів Київського університету про заснування українських кафедр, у зв'язку з чим Університет на певний час було зачинено. Незважаючи на неприхильне ставлення до цієї вимоги адміністрації закладу, все ж ситуація докорінно помінялася. Так, в Одеському університеті було запроваджено лекції з історії України (доц. О. С. Грушевський), в Харківському університеті — історію української словесності українською мовою (проф. М. Сумцов); курси історії України (проф. Д. Багалій) і укр. мови (проф. М. Халанський) в Київському університеті та на найвищих жіночих курсах, курс нової «малоруської літератури» (проф. М. Лобода), практичні заняття по старій укр. літературі (проф. В. Перетц) і навіть у Петербурзі на вищих жіночих курсах — історію України (О. Єфименкова). Певні нововведення стосувалися вживання української мови в початкових школах [14].

До 1908 року українська історична наука збагачується фундаментальними працями. У світ виходить шість томів капітальної «Истории Украины» М. Грушевського, його ж «Очерки истории украинского народа», «Художественная история» О. Єфименкової, «Історія України-Русі» М. Аркаса, ряд популярних брошур, серед яких «Про старі часи на Україні» М. Грушевського. Нарешті, видано Українське Євангеліє від Матвія (1906) у перекладі П. Морачевського.

Інша ланка українiки — народознавство — і, зокрема, музична фольклористика у цей час також переживає значне піднесення. Активізація інтересу до народнопісенної спадщини відбувається не завдяки уваги з боку уряду, держави, а шляхом приватної інціативи, — через

[12] *Франко І.* Одвертий лист до гал(ицької) української молодежі.— Т. 45.— С. 402.
[13] Протягом 1907 року «Просвіти» виникли в Житомирі, Новочеркаську, Мелітополі, Холмщині, Сідлеці та Баку. Найзначніші серед «Просвіт» очолювали відомі громадські діячі, письменники, митці: Б. Грінченко (Київ), М. Комаров (Одеса), М. Коцюбинський (Чернігів), М. Аркас (Миколаїв).
[14] *А. Б.* Українське життя за 1907 рік // Рада.— 1908.— № 1.

вже традиційне усвідомлення частиною українського громадянства неперехідної вартості народної пісні, думи для нашої культури. Збирацька робота цілого ряду ентузіастів відобразила інтерес до усіх видів народної музики у різних регіонах України. Це видно з переліку збірників, що з'явились на межі століть: А. Конощенка (1900, 1902, 1906), Г. Концевича (1904), Б. Арсена (1904), І. Колесси (1902), П. Демуцького (1908), К. Квітки (1902, 1903), С. Людкевича — О. Роздольського (1906—1907), запис дум в експедиції до Миргорода Ф. Колесси. Не випадково, оцінюючи працю Ф. Колесси над розшифровуванням валиків з записами дум, К. Квітка писав: «Два томи «Мелодій українських народних дум» — то величезний пам'ятник артистичній творчості нашого народу, споруджений від серця, що горить до цієї творчості *любов'ю актуальною й самопожертовною*» (роз. наша — Ш. О.)[15]

Надзвичайною активізацією на межі століть позначений літературний процес. У творчості І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Лесі Українки, В. Винниченка важливе місце займає тема суспільного покликання інтелігенції в національно-визвольній боротьбі і революційному русі. В українську поезію вступає нове покоління поетів: М. Вороний, О. Олесь, М. Чернявський, П. Карманський, М. Філянський, вірші яких відобразили крах національних ідеалів, їх безперспективність в лещатах Російської імперії. Про це, до речі, надто промовисто писав М. Хвильовий, даючи оцінку українському модернізму «Молодої Музи» в статті «Україна чи Малоросія?»[16]. Автор стверджував, що «...основна установка нашого модернізму теж була цілком правильною. Ставка була все-таки на «дійсну Європу (...). І коли вона, ця ставка, відігравши історично необхідну роль, виродилася в гарячку ностальгії», то все ще виходило не так «з залізної мови класових конфліктів», як з трагедії української нації в цілому, з її ролі колоніальної країни» (с. 183). Зрозуміло, що не бачучи одного з найглибших витоків цієї течії української поезії, з властивими їй елементами індивідуалізму, рисами символізму та імпресіонізму не можна в об'єктивному ключі інтерпретувати образно-тематичний світ української вокальної та хорової музичної літератури, створеної на вірші О. Олеся, М. Вороного, П. Карманського, В. Пачовського, М. Чернявського, В. Самійленка, а відтак молодого П. Тичини. А це малознаний і ще недостатньо досліджений музичний спадок українських композиторів кінця XIX поч. XX ст. — М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Степового, С. Людкевича. Національна ритмометодика тодішньої вокально-хорової літератури несла на собі печать не лише фольклорного походження, але й увібрала силу, енергію, рисунок нового сучасного поетичного слова. Відомо, як багато важила для музичної практики доби поезія О. Олеся. Не випадково, даючи оцінку першій поетовій збірці «З журбою радість обнялася», Франко наголошував на музичності та мелодійності його віршів.

За відсутності розвиненої інфраструктури національної культури на державних засадах не варто забувати, що досліджуваний період постає достатньо цілісним в музично-стильовому, жанровому та образно-тематичному розрізах. Світоглядні позиції митців, як і художньо-естетичне відображення ними дійсності спонукали до розробки різних музично-стильових систем національної культури. І те, що Лисенко в останнє десятиліття свого життя працював над виданням українських народних пісень, в галузі камерно-інструментальної та вокальної музики, створив дві опери — «Енеїду» та «Ноктюрн»; не обійшов композиції на духовні тексти і, нарешті, вважав за необхідне «подарувати» громадськості урочистий марш «Вхідчини» з нагоди відкриття в 1908 році у Києві «Українського Клубу», головою якого йому довелось бути, — свідчить про нероздільне й органічне співіснування в його

[15] *Квітка К.* Філарет Колесса.— Музика.— 1925.— № 11—12.— С. 414.
[16] Див.: Вітчизна.— 1990.— № 1.— С. 181—188.

творчості різних музично-стильових орієнтацій, різних традицій національної музики: фольклорної, світської професіональної, міської побутової та церковної. І з огляду на це творчість Лисенка потребує ще глибокого аналізу окремих творів — вже згадуваного «Ноктюрну» та композицій релігійного спрямування з точки зору інтерпретації митцем міської побутової та української церковної музики, а також широких узагальнень музично-стильового й ідейно-образного порядку.

З цього погляду винятково цінний матеріал становить творчість К. Стеценка 1900—1910-х рр., оскільки дозволяє побачити в ній ще мало вивчені вітчизняним музикознавством музично-історичні шари нашої культури, а саме барокковий [17], відчути дивовижну **органіку** стеценкового мелосу, що, зокрема, уможливлює ставити питання про існування своєрідної авторської моделі інтонаційнонаціонального мислення — ширше — генотип. До цього, до речі, ведуть думки, висловлені у свій час О. Кошицем в листах до музикознавця П. Маценка стосовно церковних композицій та й зрештою всієї творчості К. Стеценка. Вказавши на явище спільності з творчістю деяких майстрів хорового письма, Кошиць підкреслює, що «все це дрібниця перед його оригінальністю, «українськістю», неймовірною ніжністю, глибокою релігійністю та пісеннонащадністю» [18]. Багато гарних, влучних характеристик художньо-естетичного звучання — таких, що дають справді глибоке розуміння творчості митця, — знаходимо у цих листах, а тому авторський вислів про те, що «Творчість того генія я люблю до безтям'я...» — не безпредметний, а винятково щирий і осмислений та визначає найвищу міру поцінувань стеценкового феномену (Лист від 8.12.1941 р., с. 66).

Повертаючись до ідеї про необхідність досліджень музичної культури на основі розробки моделей національного мислення в рамках певної історичної доби, музично-стильового напрямку або ж індивідуальної творчості ми певні того, що виконання таких робіт можливе за умов широкої культурологічної поінформованості вченого передусім на грунті національного мистецтва, на основі осмислення всієї вітчизняної спадщини в галузі історіографії, народознавства, філософсько- і художньо-естетичної та суспільно-політичної думки. На наш погляд, виняткове місце в дослідженнях такого спрямування мало б зайняти написане і створене Г. Сковородою, Т. Шевченком, П. Кулішем, І. Франком, Лесею Українкою та генерацією українських поетів і письменників на межі XIX—XX ст.

Ще одним з аспектів мізичної україніки цього періоду є питання про музично-стильову цілісність культури. Відзначимо, що сьогоднішній рівень нашого музикознавства знаходиться в тому стані, який забезпечує дослідження лише двох стадій музичної культури: народну (селянську) та професіональну, тоді як дві інші — міська побутова і українська церковна музика, — або недостатньо вивчені, або як це є з міською побутовою музикою, яка, почавши з 20-х рр. XX ст. цілком випала з наукового обігу.

Проблема дослідження МПМ XIX ст. аж до 1917 р. на Наддніпрянській Україні та до 1939 р. на західноукраїнських землях ставить вимогу вивчення музичного побуту певної соціальної верстви, приміром студентської, семінарської, міщанської, нарешті, інтелігентської. Інакше кажучи, доводиться знову повернутись до ідеї, сформульованої на початку розвідки стосовно персоніфікації історичності. Остання веде до думки про необхідність перегляду ідейно-політичного реноме української інтелігенції на межі XIX—XX ст., відомої з офіційної радянської історіографії як буржуазних націоналістів, в кращому випадку, ліберальної буржуазії. Спробу реабілітації дрібної буржуазії зроблено

[17] Йдеться про збірники К. Стеценка «Колядки і щедрівки» для мішаного і однорідного хорів та його духовні твори, серед яких: Венчание (1905, 1911), Літургія св. Івана Златоустого (1907, 1910).

[18] Відгуки минулого // О. Кошиць в листах до П. Маценка (Лист від 3.12.1941 р.).— Вінніпег, Канада, 1954.

в 1927 році ЦК КП(б)У, де зазначено таке: «Перед Жовтневою революцією рух останньої мав безперечно революційну вагу і відіграв свою роль в поваленні насамперед царської, а потім буржуазної імперіалістичної влади»[19].

Таким чином, вивчення певного мистецького явища в контексті вітчизняної культури ставить перед сучасною наукою чимало проблем вирішення яких вимагає подекуди різнофахового комплексного підходу, неординарного їх розуміння й потрактування, ламання узвичаєних уявлень та понять. Що ж до вивчення культурного контексту на межі XIX—XX ст. на основі українознавчого спрямування, то зазначений період демонструє дивовижну єдність літератури, поезії, мистецтва, громадських і суспільно-політичних рухів. Скріплюючим моментом у цьому стала національна ідея, актуальність якої і сьогодні є незаперечним фактом.

Висновки, які стосуються порушеної проблеми, виходять за часові рамки розвідки і проектуються на наступні двадцяті роки, період національного відродження. Підготоване воно було, як тепер добре видно, не лише соціально-політичними подіями 1917 року, а усім ходом розвитку інтелектуально-творчих, громадсько-політичних потенцій народу, що знайшло вияв передусім в суспільно-культурницькій діяльності української інтелігенції в кінці XIX на поч. XX ст.

Висловлені думки і, зосібна ті, що стосуються ролі саме українознавчого аспекту у вивченні культурного контексту та персоніфікації історичного змісту доби,— є спробою вироблення певної моделі, власного бачення концепції наукового дослідження вітчизняної культури та мистецтва.

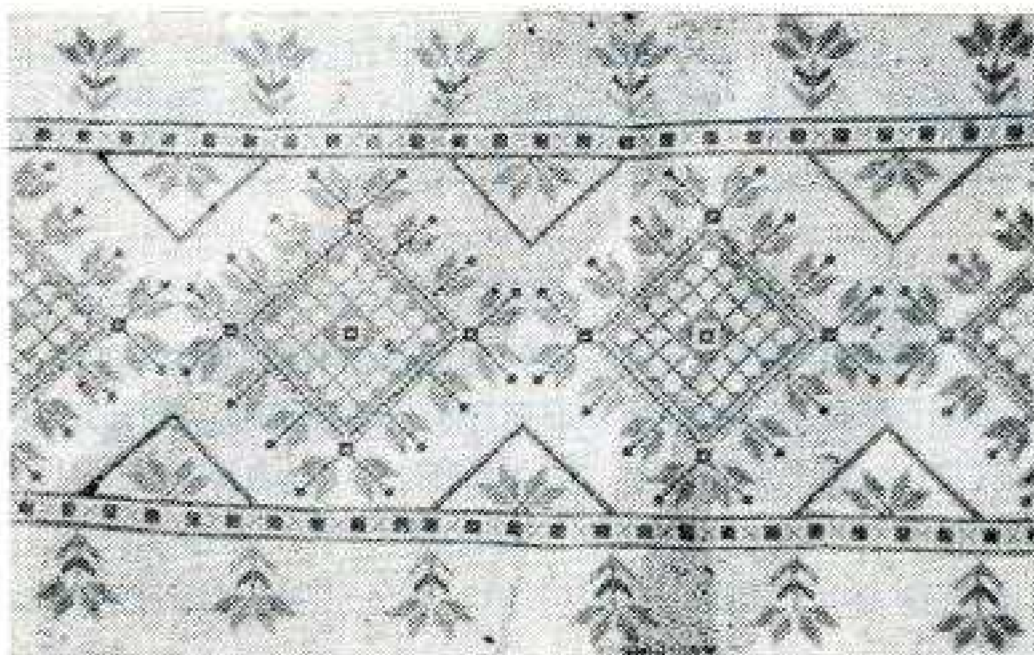
Оксана ШЕВЧУК

Київ

[19] Шляхи розвитку української пролетарської літератури // Літературна дискусія (1925—1928).— Х., 1927.— С. 343.



Христос ся рождає, славимо його.
Фрагмент коляди на Івано-Франківщині.
Фото Степана Філіпчука. 1991.



ПУБЛІКАЦІЇ

НЕВІДОМИЙ ЛИСТ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

Дочка Івана Панькевича Марта Дольницька надіслала мені лист українського фольклориста Володимира Гнатюка (1871—1926) до невідомого адресата від 2 січня 1990 р. Адресований він був правдоподібно до Олександра Колеси (1867—1945), який був професором В. Гнатюка у Львівському університеті. Заради бібліографії він, мабуть, віддав його Івану Панькевичу.

Лист цікавий з кількох аспектів:

1. Він подає бібліографію праць В. Гнатюка про Закарпаття (Угорську Русь), написаних за п'ятиріччя від 1885 до 1889 р.

2. Серед них є і праці, не зафіксовані дотеперішніми бібліографічними покажчиками, наприклад, праця ч. 2.

3. Лист проливає нове світло на маніфест галицькоукраїнської інтелігенції «І ми в Європі», підписаний кількома визначними діячами: І. Франком, В. Охримовичем, Ю. Романчуком, Н. Кобринською, М. Павликом та ін. Досі авторство цього документу приписувалося або І. Франкові, або співавторству І. Франка з В. Гнатюком. Лист вносить ясність у це питання: автором є В. Гнатюк, а «Др Франко дав тут від себе вступ і кінець».

Нижче подаємо текст листа (з незначними правописними змінами) як причинок до святкування 120-річчя від народження цього визначного українського фольклориста і громадського діяча.

Микола МУШИНКА

Пряшів

Високоповажаний Пане Доктор!

Рівночасно з отсим письмом пересилаю Безсонова [1], Митрака [2] і Чопея [3], а надто дві свої відбитки. Петицію [4] прошу підписати і віддати Савкові. Книжка, яку я просив спровадити, має такий наголовок:

(Місця видання не знаю).

Подаю також спис своїх статей про Угорську Русь:

1. Дещо про Русь угорську. Радикал. 1895. Ч. 2—3.

2. Найновіші вісті з Угорської Русі. Діло. 1896. Ч. 77.
(Передр/уковано) в: Першій Руско-Американскій Календарь. Впорядив Н. Дмитров. Мт. Carmel, Pa: 1897. Ст. 27—39).

3. Юрій Жаткович. Діло, 1896. Ч. 263.

4. І ми в Європі. Протест галицьких Русинів проти мадярського тисячоліття. Житє і Слово. 1896. Т. V.— Ст. 1—9 (і окрема відбитка. Др. Франко дав тут від себе вступ і кінець).

[1] Безсонов Петро (1828—1908) — російський славіст і фольклорист, професор Харківського університету, упорядник збірок російських і білоруських народних пісень.
[2] Митрак Олександр (1837—1913) — грекокатолицький священик у Ворочеві на Закарпатті, де його відвідав В. Гнатюк. Автор «Русско-мадьярского словаря» (1881) та багатьох художніх і публіцистичних творів.
[3] Чопей Василь (1856—1935) — учитель гімназії в Будапешті. Автор «Русько-мадьярського словаря» (1883).
[4] Йдеться мабуть про петицію за заснування Українського університету у Львові.

5. Угроруська мізерія. Житє і Слово. 1897. Т. VI. Ст. 46—62.
6. Угроруські новини. Житє і Слово. 1897. Т. VI. Ст. 124—130.
7. Угроруські календарі. "   "   " Ст. 329—335.
8. Етнографічний Збірник. Т. III. 1897 [5].
9. Руські оселі в Бачці, Записки. Т. XXII. 1898 (і відбитка).
10. Етнографічний Збірник. Т. IV. 1898 [6].
11. Rusini v Uhrách. Slovanski Přehled. 1899. Ч. 5 і 9. Ст. 216—222 і 418—427.
12. Hungarico — Ruthenica / Записки, 1899. (Відбитка). Рецензія на 4 кн.
13. Причнок до історії зносин галицьких і угорських Русинів. Літ(ературно) Наук(овий) Вістник. 1899 (і відбитка).

Тепер буде друкуватися: Русини Пряшівської епархії і їх говори. (Записки) [7] і Етнографінчий Збірник, т. IX (де будуть пісні Бачв(анських) Русинів [8]).

В «Буковині» була ще надрукована полеміка угор(ських) Русинів про мову і національність їх з моїми замітками п(ід) н(азвою): Темні і ясні духи на Угор(ській) Русі, але не знаю в яких числах [9].

З глибоким поважанем

В(олодимир) ГНАТЮК

[5] Йдеться про працю «Етнографічні матеріали з Угорської Русі», т. І.
[6] *Те саме*, т. 2.
[7] Записки НТШ, т. 25—26, 1900, кн. 3—4, с. 1—70.
[8] Етнографічні матеріали з Угорської Русі, т. 3.— Львів, 1900.
[9] Темні духи на Угорській Русі // Буковина.— Чернівці, 1897, ч. 81; Світлі духи на Угорській Русі // *Там же*, ч. 87—88.

ДУМА ПРО РЕПРЕСОВАНИХ КОБЗАРІВ

Теплого осіннього дня, надвечір, 15 жовтня 1990 року, на другий день Покрови в «Сквері скульптур» на місці зруйнованого сталінськими опричниками Михайлівського Золотоверхого монастиря, біля одного з, можливо, найскромніших, але художньо вдалих зображень Т. Г. Шевченка відбулося вшанування кобзарів-жертв голодомору та сталінського і гітлерівського терорів представниками Київського кобзарського цеху та шанувальниками традиційного кобзарства. Ці люди, що згуртувались навколо бандуриста Миколи Будника — одного з найхарактерніших представників неперерваної усної кобзарської традиції, учня відомого старійшини фольклорної кобзарської школи Г. К. Ткаченка, вперше зібралися на Великдень на подвір'ї Покровської церкви в Києві. Тоді священик автокефальної церкви о. Юрій після відправи осв'ятив кобзарські інструменти— народні бандури, ліри, кобзи і благословив кобзарів-«традиційників» на многотрудну дорогу відродження кобзарської традиції, очищення її від замулення і цілковитої підміни «сучасними» псевдокобзарськими нашаруваннями: штучною авторською творчістю «під бандуру».

І от минуло півроку і знову зійшлися однодумці, щоб обговорити свої поточні кобзарські справи (Покрова за традиційним кобзарським календарем — день «закриття кобзарського сезону»), порадитися щодо роботи взимку і навесні (аж до свята Трійці). М. Будник запропонував товариству проект хоругви Київського кобзарського цеху, присутні обмінялися відомими їм фактами про масове винищення кобзарів і лірників в 20—40-х роках, інформацією про встановлення пам'ятного знака репресовним кобзарям у Харкові, прочитали молитву за упокій їх душ. А потім вирішили двічі на рік (на Трійцю і Покрову) збиратися на цьому ж місці для вирішення своїх кобзарських проблем, «екзаменування» і «визвілок» учнів, відродження кобзарських традицій і звичаїв. Була висловлена пропозиція на базі цеху та ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР провести науково-практичну конференцію з питань кобзарської фольклорної традиції з тим, щоб хоч щось протиставити «діяльності» т. зв. псевдокобзарських клубів, гуртків і шкіл, які орієнтуються не на традиційні засади.

На закінчення прозвучало декілька традиційних лірницьких псальмів («Страдальна мати», «Нема в світі правди», «Сирітка») у виконанні автора цих рядків та проникліва імпровізація М. Будника (що, на наш погляд, відтворює традиційний думний стиль), яку й пропонуємо увазі читачів.

Михайло ХАЙ

Бровари, Київської обл.

ПЛАЧ ПО КОБЗАРЯХ, МУЧЕНИЦЬКОЮ СМЕРТЮ ЗАГИБЛИХ

Ой скільки ж вас немічних, старечих кобзарів-співців народних полягло?
Да якими ж смертями вам довелось помірати?
Ой мабуть найтяжчая смерть вам була, да як у січні місяці посеред зими, морозів
Привезли вас триста душ старечих, незрячих да за Харковом, перед ярами
висаджували, гей!
Вас злегенька, потиху у яр заводили...
Там то в яру глибокім вам з'їзд кобзарський скликали,
Зверху з країв водою полива.., щоби із того «залу» вам легка
дорога була...
І зверху на вас тройка сталінська поглядала...
Із вас, хто ще сили мав, ой і пробував по тій стіні льодовій виходи...
Да не знали ви, гей, що вже тая дорога до Господа милосердного.
Ой як же ж нам ваші могилоньки розшука...
Де ж вам хрест постанови.., куди нам громадоньку зібра..?
Щоб хоч по-людськи ваші душі (г) оспіва.., щоб хоч мали ви
перед Господом милосердним яке (й) добреє словечко...
Оце вперше нині ми громадою хоч пом'янемо добрим словом.
А як же ж би на могилоньці квіточки поклада.., по-людськи хрест постанови...
Бо ж це ви не день, не два по Україні ходили, людям співали,
на все добре научали.
Ой не казали то людям один одного вбіва.., але про сиріточку да
про героїв України співали,
Да й Господа милосердного прославля(ли).
Ой куди ж вас да позавозили, да куди ж вас похова..,
Що не можем ми про вас сказати, що жили ви на цім сві...
Немає доказів, паперів...
Вони вимагають і нині, сьогодні, і не перший рік кажуть:
«Нема паперів, нема фотографії, немає написано, нема печатки,
Що ви на світі ходили, на цей ясний світ гляділи... Нема і не
було на Вкраїні...»
Але є... Свідчить же ж поет Рафальський, що під Харковом іще не
так з вами розправлялися:
«Ой по серед лісу рови копали, вас двісті душ ізбирали,
Копали, ніби окопи, широкії, довгії на вас могили
І по одному стріля.., засипа.., в лісах глибоких, байраках темних,
Ой, як нам ваші сліди тим в лісах найти?
Майбуть, нині звір, птиця по могилах ваших ходить, а людина гриби збирає,
Не знає, де співочії тії душі спочивають?
Ой а ще третє да найбільшеє горе було, ще одну смерть вам приймать
довелось: голодную, попідтинь...
Та то вже не так страшно, що не самії ви, чи десь в окремім яру,
чи десь у лісі, а там, де весь народ од голоду лежить — там ми
вже знаєм де найти вас.
Ой недарма плаче, ані в вечірнюю годину, ані в ранішнюю роси випадають,
Зозуля кує, голуби водички просять...
Десь душі ваші так неоплакані донині.
Ой ви душі голуби.., зозулині.
Ой да й ще були смерті вам да од Гітлера, що всіх галичанських лірників
До єдиного зібрали, у душогубках подушили.
І десь в краях, в лісах могили ваші безпам'ятнії до нинішньої години.
І там, в добрій Галичині нікому хреста поставить, бо не знають...
Стрільців вшанували, слава Господові милосердному, нарешті, нині.
Дасть бог, може, найдуть і там могили ваші і пошанують.
Ой да це ж не перший вік та може ж таки (й) останній,
Коли душі мученицькі, кобзарськії да великії муки прийма...
Ще й од панів-ляхів знали великії муки кобзарськії — кари,
Що шкіри з вас іздира.., пальці рубали, щоби не міг ти ні грати,
струни торкати, язики виривали...
Очі, хто їден зрячий із ста був, виколювали і таких-то вас на Вкраїну пуска..,
Бо це ж, слава Господові милосердному, що вік в людини, а не вічність.
Та все ж щастя в землі святій спочити до Господа прославить,
що трава на тобі таки ростиме, гей!
Ой хоч полягло вас на Україні мученицькою смертю без числа,
Дасть Господь милосердний, що не вмре, вещая добрая сла..,
Бо та птиця, що співає, тільки в клітці голос ї(й) пропадає,
а по волі голосу набирає.

РЕЧИТАТИВ:

Ой хоч полягли ваші голови кобзарські, старечі, незрячії да мученицькою смертю.
І пам'яті в народі не дали вшанувати...
Але дасть Бог, таки не вмре і не пропаде слава ваша, звичай...
І хай буде так, як у солов'їв: хоч із ста один остається, а співає.

ГЕЙ, ЛІТАЄ ОРЕЛ СИЗИЙ

(про Залізняка)

Українська народна пісня на слова Тараса Шевченка
Від бандуриста Андрія Бобиря записав мелодію
і гармонізував для хору Василь Уманець (1940 р.)

Moderato. Risotuto

Соло

mf

I, II, III

Гей лі- та- є о-рел си-зий по-під не-бе- са- ми;

f

гу- ля Мак- сим, гу- ля бать- ко сте- па- ми, лі-

1 -са- ми, 2 сте- па- ми, лі- са- ми.

poco rit.

Гей, літає орел сизий
Попід небесами.
Гуля Максим, гуля батько
Степами, лісами. } Двічі

Гей літає орел сизий,
А за ним орлята.
Гуля Максим, гуля батько,
А за ним хлоп'ята. } Двічі

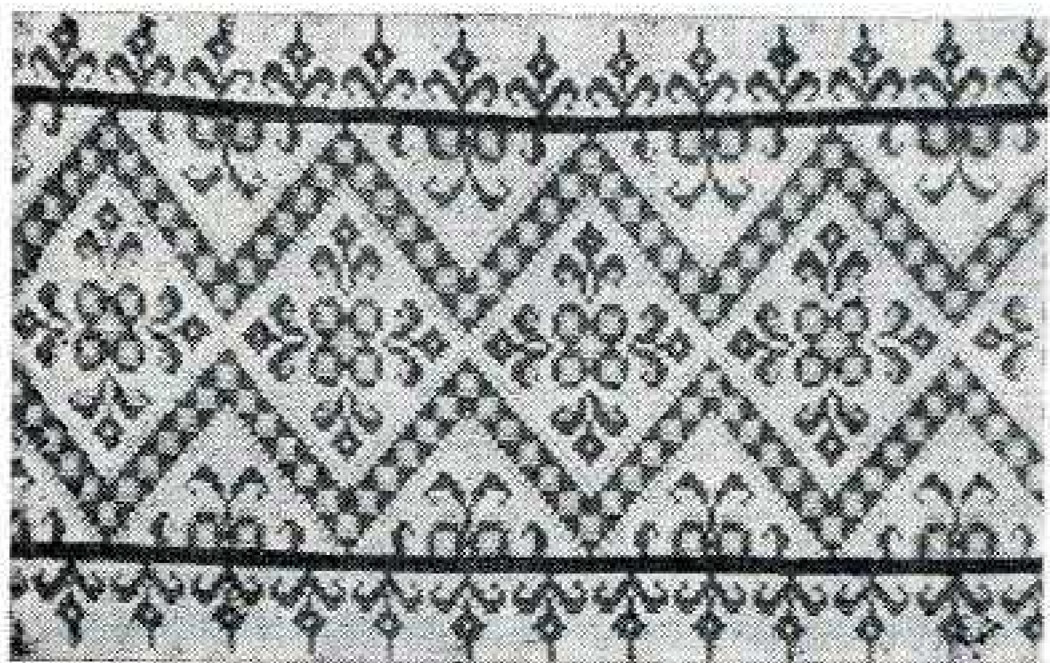
Нема в його ні оселі,
Ні саду, ні ставу...
Степ і море; скрізь шлях битий,
Скрізь золото, слава. } Двічі

Шануйтеся, вражі ляхи,
Скажені собаки,
Залізняк йде Чорним шляхом,
За ним гайдамаки. } Двічі

На жаль, зусилля кобзарського цеху, громадськості Харкова, що прагнула грунтовніше з'ясувати обставини репресій кобзарів, поки-що не привели до якихось вагоміших наслідків ніж ті, що відомі досі. Тому просимо всіх, хто хоч чимось може допомогти нам в цьому, зголоситися. Не для цього, щоби шукати винуватих, а для того, щоб хоч їх душі оплакати, могили розшукати і освятити!

Бровари

Михайло ХАЙ



«...МИР НА ЗЕМЛІ ВАМ, ДОБРІ ЛЮДИ»

Сьомого липня, в день 70-х роковин Валентина Задорожного (1921—1988) відбулося обговорення персональної виставки видатного митця, яку організувала секція монументального мистецтва Спілки художників України в Державному музеї українського образотворчого мистецтва. В ньому взяло участь до 40 осіб, серед яких відомі майстри мистецтва республіки М. Стороженко, В. Шостя, В. Перевальський, А. Тартаковський, В. Прядка, представники громадськості, головний редактор журналу «Всесвіт» О. Микитенко. Виступаючі відзначали, що творчість Валентина-Івана Задорожного зросла на грунті народних традицій і стала унікальним явищем у сучасному українському мистецтві. Його творчість, про що наголошувалося, є дальшим розвитком традицій школи М. Бойчука на даному етапі.

Задорожний був одним з перших серед наших митців, хто ціною власного життя скричав: «Зупиніться!» — і спробував сам зупинити нас бодай перед прірвою[1]. Ще був час, щоб одуматися. Ще були сили, бодай завернути в бік. Він бачив, скільки шкоди нашій культурі заподіяла псевдопатетика соціалістичного догматизму, коли чорне малювали білим. Але він завбачував пророчим своїм поглядом, скільки зла нашій культурі завдасть нищівна хвиля арт-бізнесу — поп-культура безбатченків з культом компіляцій, закроєного мистецького злодійства, інформативних запозичень під виглядом формальної свободи, позірної новизни! Як бунтувало, не мирилося з цим його добре серце! Скільки шкоди він тим собі заподіяв, але не міг, не хотів кривити душею. Я би відніс його до когорти Дон Кіхотів, які боряться з обивательством, з усім тим, що нічого святого не має. Вони, Дон-Кіхоти, завжди були у нас, на Україні. Він про це знав і малював їх — Платона Симиренка, Юрія Кондратюка. Дон Кіхоти довго не живуть. У них істинне вимірюється ціною власної жертовності.

За зовнішньою сухістю В. Задорожного ховалося добре люблячe серце. Таке і його мистецтво — мистецтво, що вчить нас людяності. Перейняте святою любов'ю до рідної землі, своїх людей. Перейняте пам'яттю про найцнотливіші, найсокровенніші поняття — Україна, народ, мати, сім'я, дружина, діти.

Я вперше побачив його вітражі в 1972 р. в Кременчузі. Їх показували майже крадькома, майже пошепки, але з непідробною гордістю. Для мене враження було шокове: щось таке, що досі ми не бачили або, правдивіше, не дозволялося нам бачити, бо правда чорна, перемальована на біле, засліпила нам очі. А він намагався, щоб ми прозріли. Він давав нам уроки просвітлення і очищення. Греки назвали це катарсісом. Так було з цими вітражами.

[1] З доповіді О. Федорука, виголошеної на обговоренні персональної виставки В. Задорожного.

Погляньмо на його життєву максиму. Перша — «не зрадь мистецтву». Й остання — «не зрадь клятві». Поміж ними є такі святі для нас слова — «Виходь на світовий рівень», «Намалюй Україну», «Виростай з традицій». Ці життєві креда зводяться до трьох концептуальних засад: «сучасне, національне і традиційне». Як основні компоненти творчості, що обіймають високий професіоналізм, новітні формальні прийоми творіння і сповідуваність конкретних ідеалів традиційного буття. В цьому ключі контекст українського з європейським є попутно стержневим для розуміння і відчуття поступальності в українському малярстві, бо він передбачає органічне входження національної культури в світові. В цьому контексті слова «сповідуй кольоризм» виглядають не випадковими красивостями, а виваженим уречевленням пластичної сутності українського малярства, яке колориту, заповненості площини певною системою барв надавало першорядного значення. Так велося задавніх-давен — від локальних місцевих народних ікон, попри малярства часів Гетьманщини, властивий нам, але недостатньо поцінований романтизм, далі через культуру модерну, авангарду, бойчукізму і нарешті до народної картини незбагненних світочів Катерини Білокур чи Марії Приймаченко. Задорожний сповідував кольоризм — і цим усе сказано, хоча прискіпливому педантичному оку може видатися: де ця градація кольору, барв, тону, де це мерехтіння пензлевих дотиків, де ця віртуозність кольорових плям? Але облишмо цей педантизм, бо мистецтво з нею немає нічого спільного. Бо мистецтво йде — читаємо далі життєве кредо — від таких критеріїв: «Малюй уяву», «Стань народним по суті», «Мої вчителі — українські традиції». В нашому розумінні кольоризм митця таїть незбагненну нам притягальність кольорових насичених площин, відчуття їх поєднаності між собою і взаємозалежності, взаємопричетності, що тримається на сполученні саме такого кольору з саме таким кольором. Ця, здавалось би, простота поєднання кольорових площин оманлива, бо ця простота виважена досвідом, роками, досконалим розумінням свого ремесла, коли палітра в руках майстра — слухняне дитя і він, володар, розкошує від чудодійства своїх барв, які він поназбирував на цій палітрі, а нам вже здається, що це так просто, так легко. Такою простою наївному може здатися проза Григора Тютюнника або музика Миколи Леонтовича.

Стиль В. Задорожного, крім кольоризму обіймає також багато компонентів, що йшли від школи Михайла Бойчука, а саме: організація простору, врівноваженість композиції, ритміка її вузлових і другорядних елементів, симетрія і гармонія цілого, частин. Але наївно думати, що В. Задорожний сповідував стиль і метод бойчукістів, бо якщо б це було так, то ми мали б сьогодні справу із звичайнісіньким епігонством. Майстер розвинув далі принципи бойчукізму і застосував їх відповідно до свого розуміння завдань мистецтва на сучасному етапі. Скажімо, ефект гобеленів В. Задорожного — у фантастичній напрузі лінійних ритмів, що створюються малюнком. Енергетична дія малюнка в гобеленових композиціях майстра унікальна і, очевидно, в українському килимарстві не має собі рівних.

Стиль В. Задорожного таїть у собі елементи іконописного бачення світу: ієрархічність основного і підвладного йому секундового мотиву. Він розгортає дійство в часі у вигляді клейм. Він забезпечує цьому дійству статичну цнотливість і позачасову сутність. Стиль В. Задорожного виростає із самих глибинних нашарувань народного світовідчуття, що подибуємо в народних розписах, народних тканинах, у народній вишиванці, писанці. Він тримається на яскравості й звучності кольорової плями, на її максимальній інтенсивності — звучання кольору. Сюди вводиться чітка організація простору, що зберігає загалом вірність засобам гармонії і симетрії. Отже стиль Задорожного-митця розвивався, зростав і збагачувався від принципу «не зрадь мистецтву» до «не зрадь клятві» — то було вперте долання істинного, мужнє по-чоловічому несхибне опрацьовування матеріалу на рівні начерку

й ескізу, на рівні опанування технікою, формальними прийомами, аж до того стану, коли це виглядає другорядним, бічним, неголовним, коли воно поступається місцем перед розумінням того, хто ти і для чого і в ім'я чого живеш, аж до того рівня, коли з душі кров'ю скапують слова митця «намалюй Україну». І тоді ми бачимо, і відкриваємо для себе патріота, людину мужню мон-конформістику, яка безстрашно стала над самою прірвою, щоб стримати інших і не дати їм впасти. Він не сприйняв парадного суєтного соцреалізму, він не сприйняв фарисейського арт-бізнесу, він йшов до програми відродження національної культури і через це свідомо декларував: «зроби твір національним». А вже логічно за ним випливало інше, не менш важливе: «Виходь на світовий рівень».

Задорожний став художником неординарним, через те що мав характер і мету. Але на цій еволюції позначився благодатний вплив секції монументального мистецтва, зокрема старших колег І. Бондаренка, Г. Довженка, С. Кириченка, ровесників І. Литовченка, Г. Зубченко, які зв'язок монументального мистецтва з народними традиціями, високою культурою народної творчості ставили на перше місце і дбали про пріоритет національної форми в художній тканині твору. Нелегко тоді жилося секції в ці 60—70-ті роки у Спілці. Вона не одному чиновникові від мистецтва була як більмо в оці. Йшлося про утвердження національних традицій, виборювалися власні методи творчості й підходи до оволодіння новою незрозумілою тоді багатьом лексикою. Це були роки становлення і кристалізації нових форм художнього мислення, що виривалося із закостенілих канонів змісту і ставало в опозицію до існуючих правил гри в реалістичне мистецтво. Як божий день було ясно, що реалізму там і не було ні на йоту, а правду ділили на якісь складники — уявні й видумані. Отже, доводилося починати спочатку — з глибокого осмислення народної культури, національних традицій. На цьому розумінні зростав, мужнів талант Валентина Задорожного — монументаліста.

Він був самим собою. Якісно поглиблюючись — від станкових композицій «Ярослав Мудрий», «Кирило і Мефодій», від лірично-пісенного портрету «Маруся Чурай» до останніх праць. «Танець смутку», де українське підіймається і виростає до рівня європейського, до трагічно чорнобильських страхітливих переживань і роздумів, які прочитуються в картині «На вічній дорозі розіп'яті ми».

Аналізувати твори В. Задорожного приємно, радісно, хвилююче. Чи впишуться ці твори в реєстр загальноприйнятих штампів: талановитий, винятковий, майстерний тощо? Кожна з картин, поданих у цій експозиції, несе відсвіт переживань і трагедії її автора. Бо художник мучився і згорав у своїй щоденній праці. Про це наводять нам його композиції. Й що простіші, людяніші, добріші вони, то більшу драму переживань Задорожного мають і тримають у собі.

Експозиція дозволяє визначити спосіб мислення автора — від конкретних до загальних, вселюдських речей. Не випадковими тут є «Сімейні портрети», портрети Надії, молодої матері, намальованої з уяви, не випадковими є типажі старих бабусь Ніли, Вівді, не випадковими численні історичні портрети Нестора, Аліпія, Березовського, Галини Гулевичівни. Через досконале ремесло і великий життєвий навик, через інтелект і розуміння ходи сучасної цивілізації він створював «Козака Мамая» чи «Марію Приймаченко». Запали вони йому глибоко в серце! Так прийшов він до синтетичної малярської формули «Хліб насущний».

Твори В. Задорожного на виставках «Погляду «Імпрези» сприймались близько і довірливо, були контактними. Тепер митець постає цілісно на весь зріст, зрілим майстром, без якого історія українського мистецтва — не історія.

Про що далі ні писатимуть — про вітражі, малярство, гобелени Задорожного — постане він у кожній царині щоразу індивідуальним, особливим, своєрідним. У гобеленах він просто великий, відкиньмо по-

казну скромність: у мистецтві є речі великі за суттю втілених у ньому ідей, закладених формальних рішень, скажімо, свободою композиції, легкістю малюнку, яскравістю плями. Гобелени Задорожного — це «велика музика» (В. Стефаник). Кожен з них заслуговує окремої розмови. Кожен з них — то подія на мистецькому видноколі. Вони сприймаються як щось величне, небуденне «Кий, Щек, Хорив, Либідь», «Мати», «Шевченко» — то композиції, де загальнолюдські моральні вартості проектуються на національному грунті. Це означає, що в них закладено велику національну ідею, яка підносить кожну композицію до значних узагальнень, пройнятих духом людинолюбства. Так, у першому гобелені сюжетні мотиви, заповнені поля енергійних ліній, різних за характером руху, становлять одне ціле. Народне начало виявляється і в характеристиці самих легендарних образів, і у використанні мотиву дерева, і в побудові візерунків, і в самому колориті.

Близький за настроєм, пісенністю гобелен «Мати», що поєднує силову дію активного центру з широким орнаментованим полем. Колорит витриманий у ніжних пастельних сріблясто-коричневуватих і брунатних тонах. Автор у гобеленах видозмінює типи народних узорів, зводячи мерехтливу гру ліній, певні закономірності їх розташування до властивих народному мистецтву принципів рівномірності.

Народні традиції активно втілюються у вітражах, виконаних митцем у Кременчузі, Білій Церкві, Києві. Традиційна народна символіка, звернення до образів, що мають велике стилістичне навантаження, використання активних кольорових сполучень, — усе це робить ці вітражі глибоко національними. З особливою силою професійний хист автора виявився у серії композицій, що прикрашують інтер'єр Київського фунікулеру.

Одна з таких фризових композицій «Слава на світі най сонцю буде, а мир на землі вам, добрі люди», що прикрашує один із залів комплексу «Либідь» у Києві, могла би прикрасити інтер'єр культурного осередку в майбутньому Палаці мистецтв України. Це, звичайно, утопічна мрія, але все своє життя художник їх втілював. Чи у 70-х роках стилістика В. Задорожного не виглядала утопічною на тлі політизованих тематичних картин? Час підтвердив життєвість засад мистецтва В. Задорожного, бо в них закладені вірність народу і правді — основні риси творчості будь-якого справжнього митця. Художник був висококультурною людиною, яка сміливо шукала нові шляхи творчості, використовуючи на практиці досвід мистецтва XX ст. Це дає нам впевненість думати, що панорамічна картина розвитку цього мистецтва без особи В. Задорожного виглядатиме неповною. Він органічно вписується в загальномистецьку ситуацію своєї доби. Але потрібен час, щоб відчути неповторність і своєрідність його манери, психологічно народне підгрунтя йоог образності, щоб збагнути ті первісні мотиви, які допомогли нашому мистецтву вирватися нарешті із полону псевдотрубадурства і помпезної патетики. Чи не тому Іван-Валентин Задорожний так тягнувся до народного мистецтва? Чи не тому так близько сприймав він творчість Марії Приймаченко?

Олександр **ФЕДОРУК**

Київ

СТІЙКІСТЬ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ

Різьба по дереву, поруч з ткацтвом і гончарством, є одним з найдавніших і найпоширеніших видів традиційного мистецтва на Гуцульщині. Цьому сприяли величезні лісові масиви, багаті на розмаїті породи деревини. Вже в XIX ст. на Гуцульщині існувало три школи різьби по

дереву: Яворівська, Брустурівська (Річківська) і Косівська, які мали свої певні відміни і зберігали таємниці народного ремесла, що передавалися від майстра учням.

Видатним митцем, що зумів дати могутній поштовх народним традиціям Яворівської школи, став Юрій Шкрібляк, з ім'ям якого пов'язаний розвиток сухої різьби по дереву. Як справедливо відзначала Р. Захарчук-Чугай, створені ним вироби набули слави і здобули визнання в багатьох регіонах колишньої Австро-Угорської імперії: «Його боклажки, барильця, пістолі, кріси, порохівниці, пляшки, чарки-«порції», ложки були майстерно мережані «писанням», тобто сухим різьбленням, викладанням і жированням»[1], зокрема декорувалися металевими вставочками або різнокольоровими породами деревини, часто в поєднанні з перламутром, баранячим рогом.

Справу Юрія Шкрібляка талановито продовжили його сини Василь, Микола, Федір і родина Корпанюків.

Надзвичайно популярні були вироби представників Брустурівської школи М. Мегединюка, М. Пітеляка, Я. Тонюка, М. Грепиняка, що вражали високим рівнем виконання і відповідали естетичним уподобанням усього краю, що славився чудовими творами ткачів і вишивальниць, мосяжників і гончарів.

Одним з перших різьбярів на Косівщині по праву вважається Василь Григорович Девдюк (1873—1951), уродженець с. Старий Косів. Його батько вмів різьбити, прикрашав предмети домашнього вжитку. Малий Василь спостерігав, як він працював, а згодом і сам відчув потяг до різьби. Батькові синове захоплення було не до вподоби. Він вважав, що краще вчитися. Василь ходив до школи, а потім учився в Коломийській гімназії. Але він остаточно вирішує стати різьбярем і йде вчитися до відомого на той час Василя Шкрібляка (1856—1928). Навчався у с. Яворові декілька місяців, а потім розшукує нових учителів. Так він потрапляє в село Брустури до майстрів-мосяжників Дутчаків. Набувши досвіду і практичних навиків у різьбі та художній обробці металу, Василь Девдюк уже в ранньому віці стає відомим. 14-літнього мосяжника відзначають бронзовою медаллю і дипломом з виставки у Кракові. Навчання молодий умілець продовжував у Відні.

В 1905 році В. Девдюк разом з своїм учителем В. Шкрібляком та річківським різьбярем М. Мегединюком працював викладачем у Вижницькій школі художньої обробки дерева й металу, де учні проходили спеціалізації столярства, токарства, різьбярства і металевої орнаментики. В. Девдюк багато часу приділяв творчій роботі, за що його було нагороджено золотою медаллю на виставці в м. Стрию (1909), а в 1912 р. на виставці в м. Коломиї — ще одною.

Після захоплення Північної Буковини Румунією В. Девдюк у 1918 році з Вижниці повертається в рідний Старий Косів. З метою дальшого розвитку народного промислу В. Девдюк у 1920 р. на власні кошти започатковує приватну школу різьбярства. Львівська фірма «Достава» допомагає йому купити столярний і токарний верстат. Курс навчання учнів тривав три роки. В. Девдюк прагнув зробити з своїх учнів справжніх майстрів. З першого набору тільки три учні дістали свідоцтво — П. Баранюк, В. Кабин та М. Тимків. А всього з 1920 р. по 1939 р. з школи В. Девдюка вийшло 45 майстрів народного мистецтва Косівщини.

З великим ентузіазмом майстер взяв участь в організації промислової артілі «Гуцульщина» в місті Косові.

В. Девдюк завжди був у пошуках. Він винаходив способи «крашення» в бажані кольори дерева для інкрустації, вперше вводить в інкрустацію перламутр і застосовує покриття політурою.

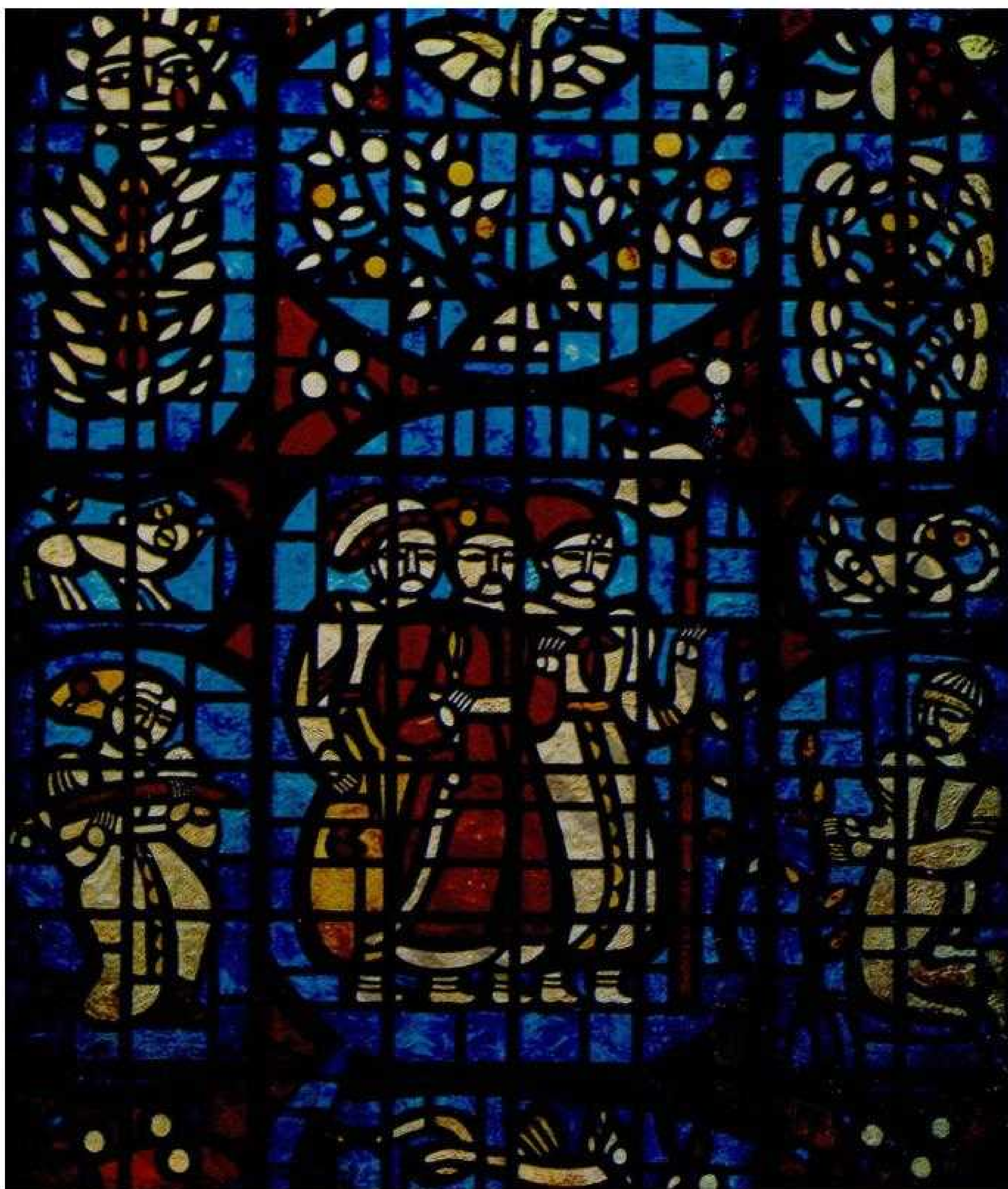
Продовжувачами школи В. Г. Девдюка стали: В. І. Кабин, М. П. Тимків, П. Баранюк В. В. Гуз, І. Ю. Павлик, І. В. Балагурак, В. В. Га-

[1] *Захарчук-Чугай Р.* Родина Шкрібляків.— К., 1979.— С. 7.



Валентин Задорожний.
Козак Мамай.
Полотно, олія, темпера. 1980.

Валентин Задорожний.
Мир на землю вам, добрі люди.
Фрагмент. Енкаустика. 1976 — 1982.



Валентин Задорожний.
Наша пісня — наша слава.
Лите скло. 1970 — 1971.

риш, М. Ю. Федірко. Кожний з майстрів має свій творчий почерк, власне творче обличчя. Наприклад, роботи В. В. Гуза не сплутаєш з жодним майстром. Він використовує інкрустацію металом, гравіювання, ажурну різьбу і найчастіше «кочільця» з металевими капсулами всередині.

Традиції школи В. Девдюка зберіг і успішно продовжує Василь Іванович Кабин (1908), який сьогодні є одним з кращих різьбярів косівського регіону. Він пройшов великий творчий і життєвий шлях. Його ім'я всюди шановане, а твори становлять гордість і славу гуцульського народного мистецтва. Біографія шанованого майстра типова для середовища гуцульських різьбярів і повчальна: працьовитий, глибоко засвоїв таємниці сухої різьби, якими щедро ділився Василь Дендюк, опановував столярство, токарство, мосяжництво, а з ними й інші види традиційної творчості. Василь Кабин оволодів професійними навиками ремесла і виробив свою індивідуальну, неповторну мову, яскравий стиль різьбярського письма. Як і багато інших майстрів Гуцульщини, він часто вводить у композиції кола, квадрати, трикутники, ромби, додаючи до них власні суттєві елементи, що вражають оригінальністю творчого мислення.

В 14 років батько віддав його на навчання до відомого майстра В. Г. Девдюка. Після закінчення навчання залишився при вчителі ще на два роки, і в 1927 р. Василь Кабин вже, як добре підготовлений майстер, бере до себе на навчання учнів.

У 1928 році Станіславське воєводство замовило косівським різьбярам виготовити гарнітур художніх меблів. Василю Кабину було доручено виготовити письмовий стіл і крісло, що принесло йому перше визнання.

В 30—40-х роках Косів — своєрідний центр народного мистецтва Гуцульщини. Вироби народних умільців стають відомими далеко за межами свого краю. У 1934 році косівські різьбярі організували кооператив «Гуцульська різьба», що об'єднував талановитих різьбярів Гуцульщини. З часом з нього утворилася артіль «Гуцульщина». В. І. Кабин працював тут 18 років і разом з іншими різьбярами багато уваги приділяв вдосконаленню і виготовленню художніх гуцульських виробів. В цей період багато його робіт експонуються на виставках у Варшаві, Кракові, Познані, Львові та інших містах.

У 1936 році в Косові була організована виставка гуцульських виробів, де поряд з роботами В. Девдюка виставлялися твори В. Кабина, за які він був відзначений грамотою.

Творчий пошук В. І. Кабина досить різноманітний. Він вражає широтою утилітарного діапазону і охоплює багато виробів — це декоративні тарілі, скриньки, баклаги, рахви, цукорниці, табакерки, свічники, письмові приладдя, рамки для портретів, вази, бочівки, люльки, ложки, підвісні люстри, стільці, меблеві гарнітури тощо. Свої твори декоративного і вжиткового призначення майстер декорує традиційними композиціями, будучи послідовником Василя Девдюка.

Більшість своїх робіт він оздоблює різьбою та невеликою кількістю інкрустації. На першому плані завжди виступає різьба, а інкрустація лише підсилює її виразність. Для майстра є характерним використання в своїх творах різних накладок. Він застосовує ажурну різьбу, що надає твору легкості й святковості. Своєрідним у Василя Кабина є підфарбування дерева (колір добувається способом морілки деревини). Цей спосіб був започаткований його вчителем В. Г. Девдюком.

Василь Кабин приділяє багато уваги виготовленню художніх меблів для обладнання сучасного інтер'єра. Продовжуючи традиції В. Г. Девдюка, майстер розробляє гуцульські меблі, котрі декорує не тільки традиційною різьбою, але й способом випалювання. Неповторне враження викликає меблевий гарнітур, що знаходиться в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини. В ньому втілено велич людської фантазії і неабиякий мистецький хист.

Своєрідним підсумком творчості митця була персональна виставка в Коломийському музеї народного мистецтва Гуцульщини (1978 р.). З нагоди 70-річчя від дня народження Василя Івановича Кабина на виставці було представлено понад 70-ти кращих творів різьбяра, що позначені своєрідним почерком і оригінальним вирішенням.

Всі його твори нині дають нам право віднести їх до кращих надбань гуцульського мистецтва, а в особі Василя Кабина бачити одного з провідних народних майстрів.

Справедливо зазначалося, що він оздоблює значну кількість своїх творів різьбою та «невеликою кількістю інкрустації. На першому плані завжди виступає різьба, — зазначалося у каталозі до виставки творів В. Кабина, — інкрустація лише підсилює її виразність» [2]. В експозиції було подано велику кількість творів (73) з фондів Івано-Франківського, Коломийського, Косівського, Львівського музеїв.

Розглянемо його тарілі (1977), в яких сухе різьблення гармонійно поєднується з мерехтливими вкраплинами металевих декоративних мотивів. Коло дисциплінує композицію, що заповнена розмаїтими, загалом багатими орнаментальними елементами. Площину центрального кола секундують менші кола, а центр виважують симетрично розставлені кілечка, що по периметру складають квадрат. В одному випадку берег тарілі гладкий, в іншому — обрамлений півколами, в яких рівномірно закомпановані інкрустовані кола. Ці мотиви акцентують простір композиції. За цими мотивами проступає поле широкої смуги, заповнене характерно повторюваними мотивами з густо вживаною металевою або перламутровою «рєскою». Серед орнаментованих елементів розрізняємо розетки, «гадючки», «ружки», «колоссячка». Всі вони між собою згармонійовані, рівномірно розставлені, пропорційно виважені, що надає композиції статичності, стійкості.

Багата на орнаментальні мотиви і ваза майстра (1978), що зберігається в Коломийському музеї. Основне її поле заповнене сухою різьбою, яку збагачують ніжні полиски інкрустованих вкраплень. Достоїнство цієї вази, як й інших творів В. Кабина, — індивідуальне трактування орнаменту, введення нових декорованих елементів, заповнення площини поля візерунками різьби. У вазі гладка неорнаментована поверхня використана для підсилення орнаментованого тла, що збагачує поверхню декору.

Майстер вміло оперує інкрустацією, не зловживає ефектами бісеру, застосовуючи викладання ним для акцентування певних вузлових частин виробу або створення певних симетрично замкнених площин, як, ось, наприклад, у таці (1976), що зберігається у Львівському музеї.

Рослинний, геометричний, антропологічний декор становить невід'ємну складову частину сутності характеру творчості майстра — видатного продовжувача традицій косівського народного мистецтва. Твори В. Кабина неоднакові за характером виконання і заворожують майстерністю виконання. Вони неповторні за характером вирізування, викладання і жирування й в цьому виявляється стійкість по відношенню до школи родини Шкрібляків, в першу чергу старшого сина Василя. У своїй творчості митець дотримується слів В. Г. Девдюка: «Роби так, щоб робота тебе хвалила, а не хвалися роботою».

У Василя Івановича Кабина є свої послідовники, колишні учні, а нині відомі різьбярі — В. Гавриш, Т. Баранюк, Ф. Тимків, І. Кабин, М. Юсипчук, М. Кабин та інші, які продовжують розвивати народне мистецтво рідного краю. Василь Кабин збагатив і розширив можливості художнього різьблення по дереву, а його учні своєю практикою, творчим підходом до власної професії утверджують високий рівень народного декоративного мистецтва Гуцульщини попри несприятливі умови ринкової кон'юнктури і ажіотажу до псевдовиробів народної творчості, який утверджує себе останнім часом на рівні арт-бізнесу, тобто звичайнісінької поп-культури. Тому творчість Василя Кабина —

[2] Виставка творів Василя Івановича Кабина.— Івано-Франківськ, 1980.— С. 4.

вірного продовжувача справи Шкрібляків і Девдюка — є дороговказом на шляху утвердження стійких глибоких традицій Гуцульщини і служить для зростання наймолодшого пагіння майстрів, що працюють у галузі художнього різьблення по дереву. Це особливо важливо сьогодні, коли гостро стоїть питання про відродження оригінальних сторінок гуцульського народного мистецтва.

Юрій ЮСИПЧУК

Косів Івано-Франківської обл.

МОСЯЖНИК ПЕТРО ХАРІНЧУК

Петро Федорович Харінчук — один з найстаріших мосяжників, належить до тих видатних майстрів художньої обробки металу на Гуцульщині, твори якого мають велике значення для розвитку українського радянського декоративно-прикладного мистецтва. Вони втілили кращі традиції народного мистецтва минулого.

Народився Петро Федорович 1905 року в селі Красноїлові Верховинського району на Івано-Франківщині. З діда-прадіда чоловіки з родини Харінчуків займалися мосяжництвом (від слова «мосяж» — лату). Важко було знайти родину на Гуцульщині, яка б жила в достатку. До таких належала і сім'я Харінчуків. У нестатках і тяжкій праці минало безрадісне дитинство майстра. Закінчивши Красноїлівську трикласну школу, Петро Федорович почав займатися мосяжництвом у майстерні свого батька, який славився виготовленням топірців, люльок, перснів. Його ім'я було відоме і за межами Гуцульщини. У 1909 році на хліборобській виставці в Стрию завдяки вчителю Л. Гарматію з с. Красноїлова експонувалися художні вироби Федора Харінчука. За них його нагородили бронзовою медаллю [1].

Петро Федорович спочатку допомагав батькові. У майстерні — порався біля горна, розливав метал у форми, шліфував прості вироби і самостійно наносив нескладний орнамент. А з часом молодий майстер ретельніше оволодів таємницями технологічних процесів відливу різних металів та їх сполучень. Вже в 20-х роках він самостійно виготовлює різноманітні предмети побуту — топірці, люльки, келефи. Для оздоблення своїх виробів, крім простих елементів орнаменту (трикутників, ромбів, квадратів), він застосовує різні орнаментальні мотиви — «грабельки», «драбинки», «колосок», «листочки», «сонечко». Вироби молодого майстра подобались місцевим жителям, вони замовляли необхідні їм речі. І незабаром П. Ф. Харінчук став відомим на всю околицю.

Кожна річ Петра Федорович привертає увагу простотою, високим художнім смаком, а головне — формами, що відомі з часів Київської Русі. Відзначимо не тільки подібність багатьох робіт народного майстра з давніми слов'янськими прикрасами і побутовими виробами з металу, але й однаковий принцип і характер побудови орнаментики. Такі прості предмети побуту горян, як футляр для голок (ігольник) і фігурні кресала, зроблені у вигляді різних тварин і птахів, використовувалися ще в X столітті. В асортимент його виробів входять люльки, персні, чільця, кресла, топірці, палиці, лускоріхи. Для їх виготовлення він використовує в основному латунь (сплав міді й цинку), бакунт (сплав міді, олова і срібла), що добре піддаються холодній обробці.

П. Ф. Харінчук досконало знає різноманітні способи художньої обробки металу, володіє такими техніками, як лиття, гравірування, крученка, плетіння. Для доповнення орнаментальної композиції застосовує інкрустацію з рогу, бісеру різного кольору, каучуку.

[1] Див.: *Суха Л. М.* Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX—XX ст.— К., 1959.— С. 44; Спогади сина П. Ф. Харінчука (1982 р.).



Петро Харінчук. Фото. 1990.

Всі вироби Петра Федоровича оздоблені в основному гравіруванням. Їх орнаментика складається з невеликої кількості простих геометричних мотивів, серед яких шестираменна розета (символ сонця), що став емблемою добра — «оберегом». Тому майстер їх використовує на тих предметах, що людина носить на собі й при собі. Багата символічним змістом орнаментика на перснях. Петро Федорович виготовляє два їх типи: для рук і скріплення нашийних хусток. Чоловічі персні з квадратним щитиком, нанесеним гравірованим оргнаментом, мають масивну форму з широкими гранями. У жіночих, більш витончених, виступає круглий щитик з багатопелюстковою квіткою. Митець виготовляє персні — «арідник» [2], «короставий» [3], що відрізняються оригінальною формою.

Серед його виробів виділяються лускоріхи у вигляді фігури півня або двох змій; палиці-келефи, ручки яких мають форму баранячої або оленячої голови, інколи двох лисичок, коників, голуба; кресала — «голуби», «собачка», «звірка», «змійка», що широко побутували у мешканців Карпат. Нагадують старовину гуцульські люльки, якими і понині користуються люди похилого віку. П. Ф. Харінчук виготовляє їх з надзвичайною майстерністю у вигляді зрізаного конуса, що закінчується куполоподібною відкидною кришкою, знизу з'єднується з дерев'яним чубуком то металевою переліжкою, то гребенеподібним елементом. Центральна частина люльки оздоблюється вертикальними смугами орнаменту, де часто виступають мотиви — «дружки», «медівнички», «сосонка», «півсонечка». У своїх творах майстер уникає деталізації і шукає узагальнену виразну форму, що в таких виробах відрізняється простотою в конструктивному рішенні, плавністю ліній.

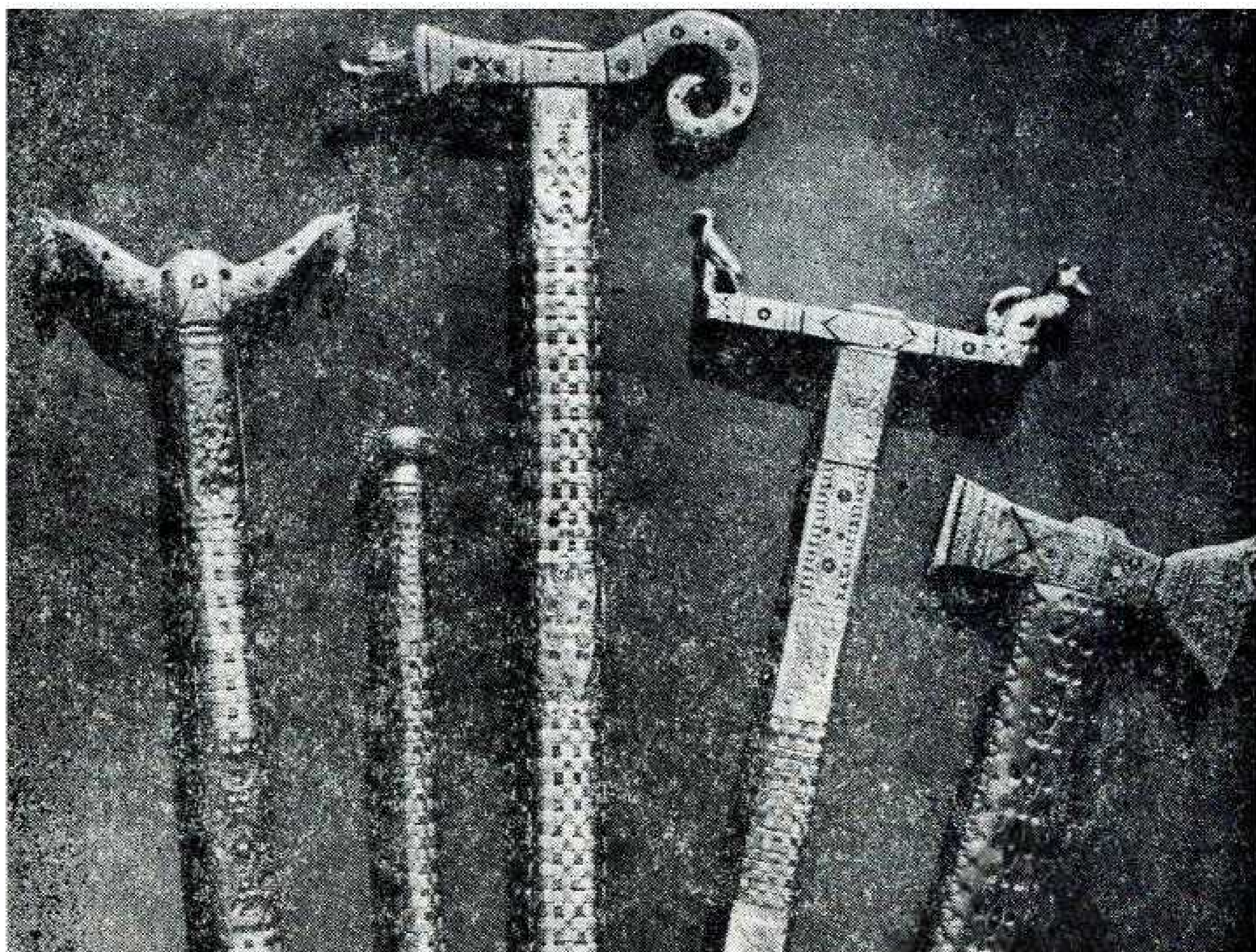
З 1960 року Петро Федорович став членом Косівських художньо-виробничих майстерень. Туди майстер виготовляв чільця — весільні жіночі прикраси, що виділялися оригінальною формою і декоративними прикрасами — дзвіночками «бомбликами». Зазначимо, що цей головний убір зберіг давньоруську форму з багатим орнаментальним вирішенням.

Вироби П. Ф. Харінчука користуються широким попитом серед односельців і мешканців навколишніх сіл, тому що майстер уміло враховує запити сьогоднішнього дня, використовує різноманітну орнаментику для оздоблення. Йому надходить багато замовлень на весільні прикраси — чільця, трясунки (весільна прикраса до капелюха), що виготовляється з бісеру, кораликів, кольорових лелітoк та каучука. В окремих роботах П. Ф. Харінчук, крім гравірованих орнаментальних мотивів, використовує ажурну різьбу, шукає все нові й нові форми.

Майстерню П. Ф. Харінчука часто відвідують студенти художніх закладів, наукові працівники музеїв, мистецтвознавці Москви, Ленінграда, Києва, учні місцевої школи і району, з якими він радо ділиться

[2] Див.: *Жолтовський П. М.* Орнаментація народних металевих виробів Гуцульщини // Нар. твор. та етнографія, 1958, № 2.— С. 89.

[3] Народна назва персня / Архів Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини.



Роботи Петра Харінчука. Фото. 1990.

своїм творчим досвідом. Тісний зв'язок Петро Федорович підтримує з працівниками Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини, де зберігається близько ста його творів. За ініціативою музею був створений фільм про творчість майстра — «Гірський чарівник».

Спадщина уславленого мосяжника є об'єктом дослідження мистецтвознавців, які підкреслюють помітне значення його творчого доробку. Твори самобутнього майстра прикрашають експозиції музеїв Сум, Львова, Івано-Франківська, Коломиї, Косова, є вони і в Ленінграді.

МАРІЯ ТИЩЕНКО

Коломия

ГОБЕЛЕНИ ОКСАНИ КУЦОЇ

Бажання якомога більше пізнати було постійним супутником Оксани Куцої. Весела, радісно усміхнена, закохана в красу — такою залишилась у пам'яті багатьох Оксана Вячеславівна — львівська художниця, яка так несподівано пішла від нас.

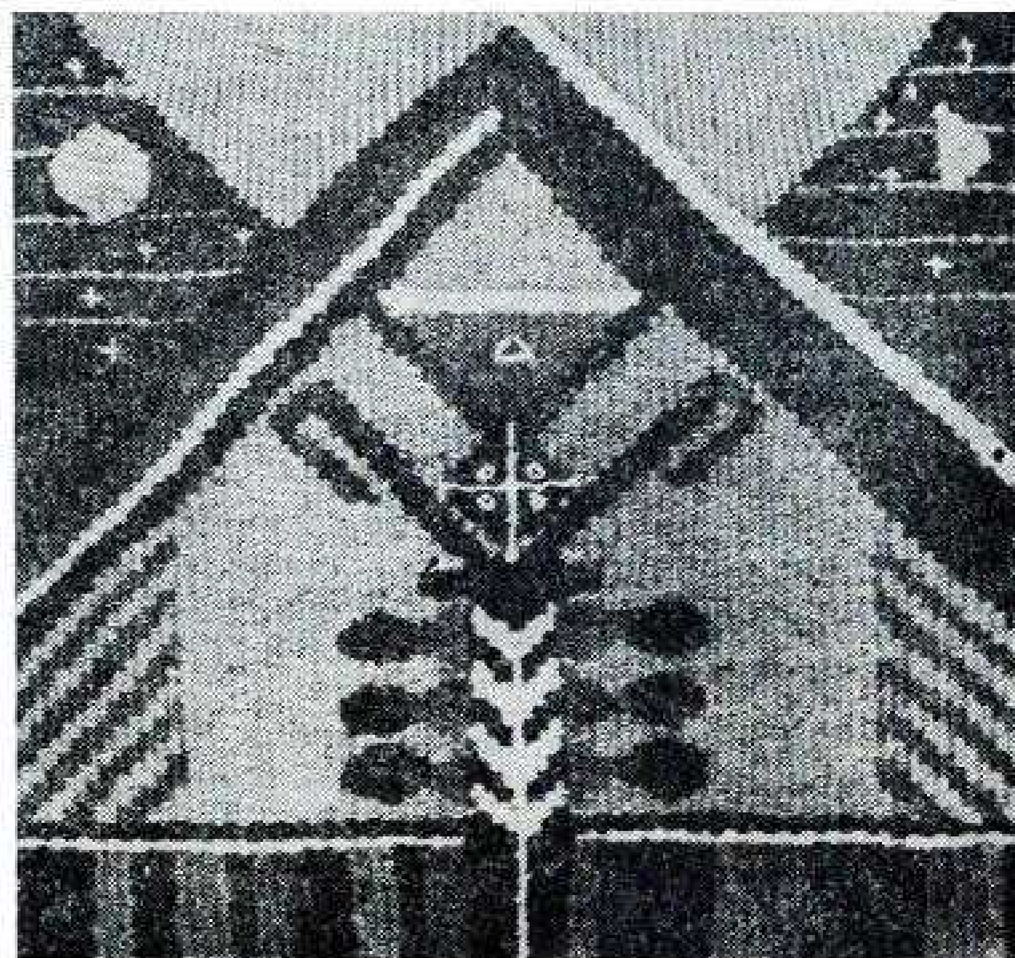
Оксана Куца (1949—1988) народилася в м. Збаражі на Тернопільщині. Ранні захоплення обдарованої дівчинки — музика, малювання та виплекані батьками повага і любов до праці й народного мистецтва, переросли у необхідність професійного втілення. 1974 р. вона закінчує відділення художнього ткацтва Львівського державного Інституту прикладного та декоративного мистецтва. Роки навчання — це зустрічі з людьми, які залишили помітний слід в її становленні як митця — Роман Турин, Олекса Шатківський, Маргіт та Роман Сельські. У коло художників Львова вона ввійшла дипломною роботою «Віки говорять», що нині прикрашає експозицію «Олеського замку». Спираючись на знання та інститутські навички, тактовно передані учителями Н. Паук та І. Боднарем, художниця продемонструвала вміння самостійно мислити.

У 70-і роки активно і плідно працює покоління майстрів гобелена — М. Білас, Н. Паук, О. Крип'якевич, І. Винницька та ін. Всі вони зуміли переступити «станковізм» у декоративно-прикладному мистецтві й вийти до засад декоративно-орнаментального та емоційно-живописного розуміння ткацтва. О. Куца поринає у світ «львівського гобелена» в період утвердження нового розуміння ткацтва. Це допомогло їй швидко піднятися до усвідомлення завдань художника сучасного рівня. Позиція її мала вагому основу: роботу в Музеї народної архітектури та побуту, щоденне спілкування з народним мистецтвом, традиційною системою орнаментики вплинули на її свідомість, концентруючи настрої в залежності від вільного чи ритмічного рисунка, вигадливої чи дисциплінованої лінії, чистого насиченого чи змішаного кольору, або дисонансу кольорів.

Українське народне мистецтво багате на орнаментику, особливо у вишивці та ткацві зустрічаємо солярні знаки («зорі», павучки», «круторогі», «сосенки», «безконечник»). Останній тип орнаменту найбільш поширений на батьківщині художниці, зокрема в килимарстві й вишивці, добре відомий їй з дитинства. Вона любила ритми геометричних килимів, характерні для збаразського народного ткацтва: триколірні ромби, поділ центрального поля на орнаментальні смуги, введення 8-гранних розеток, використання синього, зеленого, білого кольорів, тип вертикального гобелена, загальне чорне тло, поєднання різних за формою орнаментів. Вона робить першу свідому спробу перетворити орнамент у гру конкретного чуттєвого змісту; світло і тінь, біле і чорне звучать як вічна боротьба добра і зла, що відчуваються в таких гобеленах, як «Ритм», «Мажорний І», «Мажорний II».

З часом, перед Оксаною Куцою постали нові проблеми: багато запозичивши від народного мистецтва, вона годинами розповідала про красу пропорційності рисунка, гармонію кольорів, вишуканість форми, віддавала перевагу переходам чорного-білого, білого-чорного тонів, градаціям сірого, чим обмежувалася в багатьох гобеленах, та не могла залишатися осторонь сміливого новаторства в ткацтві художників Прибалтики, Москви, Грузії, Вірменії. Знання зразків світового ткацтва шпалер Майоля, Дені, творів художників XX століття — Деже, Дюфі, Матісса, Люрса, а також колекції шпалер у Львівських музеях — будило уяву Оксани Куцої. Вона відчула необмежені можливості матеріалу, продовжувала пошук у використанні об'ємної форми («Казка», «Революційна пісня», «Відлуння війни»). У гобелені «Казка» створеному за мотивами «Лісової пісні» Лесі Українки, зуміла віднайти гармонію в зіставленні класичної техніки з ажуром та вплетенням фактур, об'єднавши композицію цілісною кольоровою гамою. І внаслідок, тема зазвучала своєрідним гімном лісові, сповненому таємничого життя та казковості. Їй було властиве також захоплення декоративною геометризацією, що бере початок від своєрідних варіантів основ архітектурної композиції, візуальної конструкції (триптих «Ритм»). Все ж вона поверталася до своїх джерел, залишалась вірною собі, глибоким корінням культури українського килимарства, неповторній і різноманітній вишивці, унікальному конструювання народного одягу, рідному колориту — всьому, що дарує нам рідна земля з піснями та мовою матері, поезією, природою. Не випадковим був підбір колекції, любовно зібраної в майстерні: писанки. кераміка Гавареччини, ткані килимки, вишивка Тернопільщини, букети безсмертників, калини та нагідок, дерев'яні підсвічники. Вони свідчать про надзвичайну чутливість до творчості предків, виступають як з'єднуюча ланка між традиційним орнаментальним мистецтвом та світосприйняттям художниці, яка прагнула психологічно опрацювати види орнаментів, створених століттями мудрістю, любов'ю, розумами, пристрастями народного майстра. Глибоко сягають корені українського ткацтва — не згубити, а возвеличити почуття попередників у своїх гобеленах, — це було основним завданням Оксани Куцої. Робота в творчих групах — Дзінтарі — 1980 р. (гобелен «Ритм»), Паланга — 1983 р. (серія мінігобе-

ленів), Седнів — 1986 р. (міні-гобелени «Безконечність», «Уламки минулих цивілізацій») — давала нові враження, ставила проблеми: просторовість форми, функція кольору. Робота думки знову й знов приводила до традицій народного мистецтва, збереженого впродовж століть. Можливо, захоплення мотивами Поділля, власне геометризованими формами, проявилося у творі «Квіти Поділля». Художниця відтворила образ рідного краю комбінацією лаконічного колориту, розміщеного клинковим способом — біло-чорне — світла вохра — коричневе з проміжковим введенням смугастих переплетень. Не менш цікаво вирішений гобелен «Сонячний дощ» — хвилястий «безконечник» доповнений горизонтальними смугами, «сосенкою», ритмічними 4-ма лініями, ромбами, що підкреслює візуальну динаміку твору.



Оксана Куца.
Берегиня. Фрагмент. Триптиху. Ткання. 1990.

За останні роки Оксана Куца виплекала «свою» тему під загальною назвою «Берегиня». Це давній образ жінки-праматері, «поганської» Великої Богині, Богині-Живи, яка завжди виступала символом усього живого, віковічного — краси, щастя, радості, нації. Народні майстри по-різному трактували цей образ. Багаторічна праця у фондах музею з багатьма зразками розкрила авторові еволюцію обраної теми: жіноча постать, зображена на повний зріст з піднятими угору руками — це найпоширеніший варіант, або ж використання гранично простого узагальнення всієї фігури. Найкрашою інтерпретацією образу Берегині, що заполонив думки і почуття майстра, став ескіз гобелена та й сам він, розпочатий на станку і незакінчений, як недоспівана пісня. Ідея твору первинно втілена в міні-гобелені, де в ритмі форм, хвилюючому підборі кольорів відчувається сонячний рух життя, сконцентрований у грі світла і барв, у тому «безконечнику», що постійно тривожив уяву художниці. В образ «Берегині» художниця заклала почуття первозданності світу.

Вже в 1982 році на першій персональній виставці (в групі семи художників) Оксана Куца представила твори, які продемонстрували окрему грань у різноманітності почерків львівської школи гобелена. Експоновані роботи несли в собі асоціативне сприйняття світу через переосмислення і трансформацію елементів народної орнаментики. Твори «Пісня моєї землі», «Простір», «Рілля», «Казка», «Жита» засвідчували існування самобутнього таланту, окремої сторінки в розвитку гобелена. Іноді, розглядаючи твори, шукаємо відповідності з настроями — «глибокий смуток», «журба», «меланхолія чи іронія» — ці почуття не проникли у мистецтво Оксани Куцої, навпаки — у кожному новому гобелені звучала нота життєствердної любові й гармонії, що передбачала тільки радість і благополуччя, велику силу надії. Творчість художниці, як це бачимо вже тепер, у проекції минулого часу, може бути прикладом постійного незаспокоєння, пошуку і вшанування минулого, чутливого ставлення до вимог часу. «Іронічна неминучість» перервала прекрасне і надзвичайно коротке життя, та залишила нам справжню радість у натхненно створених гобеленах, що розкрили ще одну самобутню грань у процесі утвердження школи «львівського гобелена».

ЄВСТАХІЯ ШИМЧУК

Львів



МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ВІДРОДЖЕННЯ ШКОЛИ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ

Процес культурного і духовного відродження України повернув нашому народові численні імена творців української національної культури, яких поглинула злочинна сталінщина в часи свого кривавого правління. До тих світлих імен належить також професор Василь Миколайович Верховинець — український композитор, хормейстер, хореограф, педагог і фольклорист. Тепер уже вільно звучать колись заборонені його хорові твори та солоспіви, вихованці дитячих садочків залюбки вивчають ігри з піснями і танцями, вміщеними в його збірці «Весняночка» [1], українські хореографи, науковці і численні танцювальні колективи нарешті дістали можливість відкрито студіювати його «Теорію українського народного танцю» [2], не ризикуючи накликати на себе великої біди.

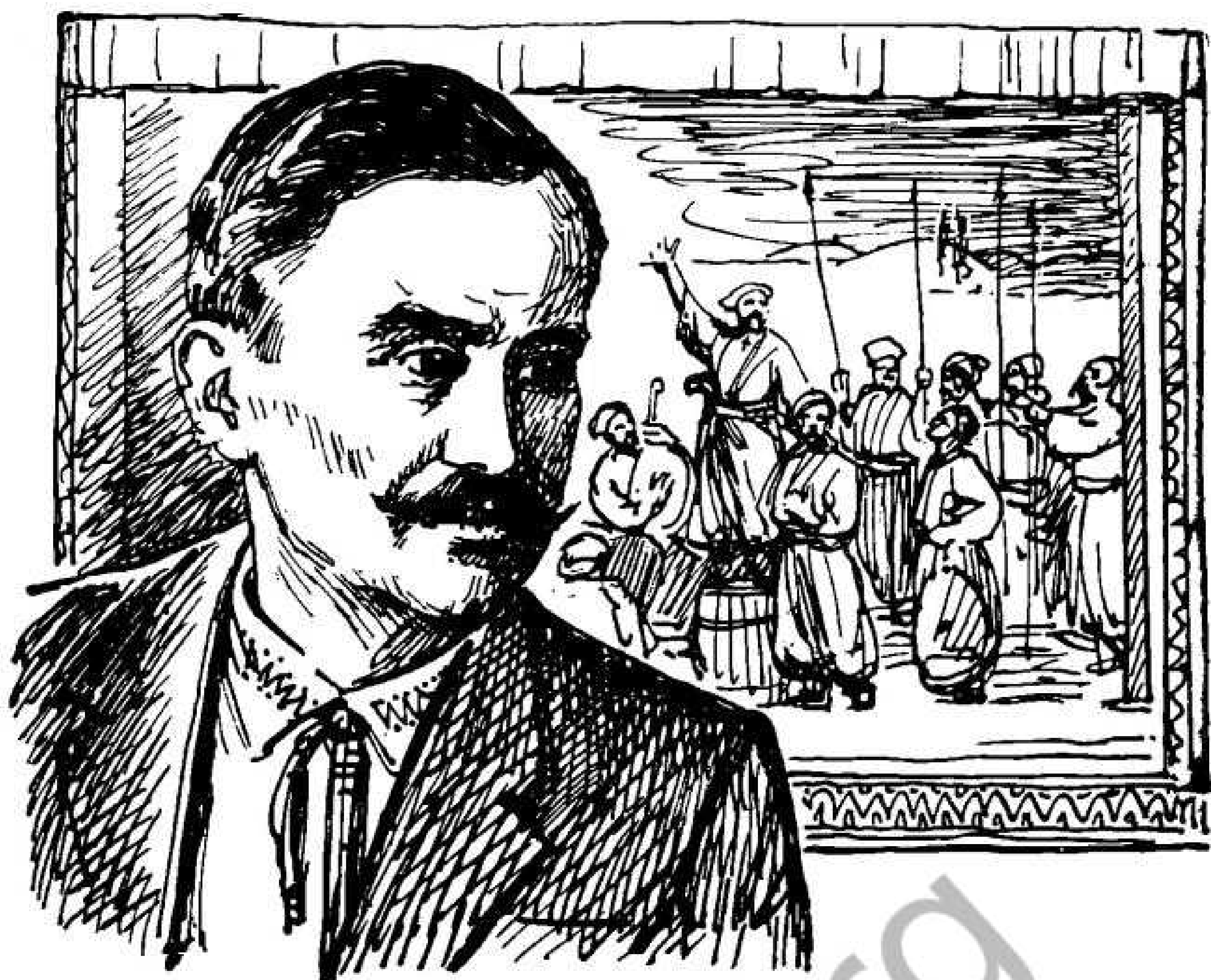
«Теорія українського народного танцю» впливала на вітчизняне хореографічне мистецтво навіть перебуваючи у глибокому підпіллі. До цієї книги, як до цілющого джерела, постійно звертались видатні балетмейстери України — Павло Вірський, Вахтанг Вронський, Галина Березова, Наталя Скорульська, Лідія Чернишова, Олександр Соболь та інші, коли створювали свої яскраві хореографічні композиції.

Останнє, п'яте видання «Теорії українського народного танцю» (К.: Муз. Україна, 1990), було присвячене 110-річчю від дня народження її автора. Нещодавно ця класична праця знову заіскрилась усіма своїми барвами—цього разу в стінах Київського державного інституту культури ім. Корнійчука. Кафедра хореографії інституту, яку багато років очолює заслужений діяч мистецтв УРСР, професор К. Ю. Василенко, розробила свою програму відродження і подальшого розвитку української народної хореографії. В рамках цієї програми студенти першого курсу (художній керівник і постановник Л. Ф. Єрмоліна) показали 13 червня 1991 року оригінальну балетну прем'єру — іспит на тему «Хореографічна школа Верховинця», повністю поставлену на основі його «Теорії українського народного танцю». В такий незвичний спосіб студенти складали іспит на знання основ української народної хореографії, який вилився у справжнє свято українського танцювального мистецтва, де народний танець засяяв у всій своїй привабливості і красі.

На початку прем'єри-іспиту художній керівник курсу в передньому слові, зокрема, нагадала про два напрямки розвитку народного танцювального мистецтва, які історично склались на Україні. Один напрямок тяжів до надмірного ускладнення танцювальних рухів, до мак-

[1] Книга витримала п'ять видань в роках: 1925, 1969 (двічі), 1979, 1989. Скоро з'явиться нове — шосте.

[2] *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю.— К., 1919. Книга перевидавалася в 1920, 1963, 1968 і 1990 роках.



Василь Верховинець.
Мал. Мар'яна Маловського. Туш, перо. 1991.

симального наповнення танцю трюковими елементами, доступними лише добре підготовленим професіональним танцюристам. Яскравими представниками цього напрямку були Хома Ніжинський і його учень Михайло Соболь, імена яких добре відомі мистецькій громадськості України.

Інший напрямок полягав у прагненні до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманої чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, що могло б цей танець змінити чи спотворити. Саме цей напрямок відстоював і пропагував Василь Миколайович Верховинець, коли доводив, що на сцену повинні виноситись зразки рухів і танці у тому вигляді, якими їх створив народ, а далі на їх основі і у тому ж ключі стилізувати нові танцювально-сценічні варіанти, створювати нові хореографічні постановки, домислені талантом балетмейстера.

Безумовно, напрямок Ніжинського — Соболя в перспективі сприймався як позитивний, оскільки всебічно сприяв удосконаленню технічних можливостей виконавців, вів до створення якісно нових традицій у народно-танцювальному мистецтві. Але разом з тим цей напрямок таїв у собі небезпеку непомітного переходу тієї заповітної грані, за якою істинно народний танець перестає бути сам собою.

Розвивати цей напрямок мали можливість виключно обдаровані і вельми свідомі творчі сили, та, як це не прикро, до українського танцювального мистецтва часто-густо звертались особи, що лише маскувалися під народних митців. І тоді починалася горезвісна «малоросійщина», яка веде до вульгаризації народного танцю, насичення його карколомними рухами, близькими до еквілібристики, рухами надуманими, абсолютно не властивими народній хореографії. Про такі танцювальні «знахідки» В. Верховинець говорив: «Танок, не танок, а циркова акробатика. Пісня, не пісня, а один крик, галасування та вигуки» [3]. Гостро критикуючи вульгаризаторів українського танцю, митець переконливо доводив, що справжній народний танець—не бездушна показна еквілібристика «трюкачів в українській одежі», а своєрідний прояв емоційних почуттів народу пластичною мовою хореографії [4].

[3] *Верховинець Я.* В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість // Верховинець В. Теорія українського народного танцю.— К., 1990.— С. 19.
[4] *Там же.*— С. 20.

Щоб подолати «малоросійщину» та привернути увагу широкої громадськості до справжнього народного мистецтва, зокрема хореографічного, Верховинець вважав за необхідне відмежувати його від псевдонародного і створити міцну теоретичну базу для дальшого розвитку національної хореографії. З цією метою він пише книгу «Теорія українського народного танцю», що стала першим на Україні твором, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в галузі танцювального мистецтва. Для своєї праці В. Верховинець не тільки зібрав надзвичайно цінний матеріал, але й науково опрацював його, показав характерні рухи, які є основою української народної хореографії.

Варто зазначити, що В. Верховинець перший серед наших фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру і внутрішнього змісту, розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих рисунками та схемами. Його метод здобув широке визнання у хореографів та науковців.

Автор розглядає танець у тісному взаємозв'язку з піснею і викладає свої погляди на їхнє місце в житті українського народу. Він поділяє танці на дві головні групи: під пісню і під музику, виділяючи, крім того, ще одну групу танців, що починаються під пісню, а далі супроводжуються імпровізацією музиканта.

У своїй праці митець розглядає усі рухи в порядку їх поступового ускладнення, коли кожний наступний рух має певні елементи попереднього. Разом з тим усі рухи, описані в першому розділі книги, тренують і зміцнюють м'язи ніг виконавця, готуючи його до вивчення рухів, поданих у другому розділі — присядок і плазунців. Правильний педагогічний підхід до всього матеріалу дає можливість танцюристові одночасно із засвоєнням рухів послідовно розвивати і закріплювати техніку танцю.

Викладаючи практичну частину книги, Верховинець вряди-годи звертає увагу на поведінку парубка і дівчини в танцювальному колі, виховуючи у початківців правильне розуміння характеру українського народного танцю і правдиву його інтерпретацію.

Досконально простудіювавши «Теорію українського народного танцю», переконуємося, що в плані теоретичному вона посідає чільне місце серед наукових праць у галузі українського народно-танцювального мистецтва, а в плані практичному ця книга відкриває широкий простір для творчої фантазії фахівців, бо дає можливість на основі вміщених у ній танцювальних рухів та їх комбінацій стилізувати які завгодно варіанти українського танцю не порушуючи при цьому усталених канонів, властивих істинно народній хореографії.

Усі теоретичні пошуки Верховинця, його ідеї і задуми щодо створення танцювально-сценічних композицій на основі народнопісенного та хореографічного матеріалу, знайшли своє практичне ствердження у роботі жіночого хорового театралізованого ансамблю «Жінхоранс», який він заснував 1930 року в Полтаві разом зі своєю дружиною Є. І. Верховинець-Костівою, відомою в театральних колах під сценічним псевдонімом Доля. «Жінхоранс» був надзвичайно милим, надзвичайно приємним і, я б сказав ще — надзвичайно духмяним ансамблем, — пригадував пізніше заслужений артист УРСР О. Соболь. — Дуже приємно було дивитись і слухати, як голосисті дівчата у національному вбранні водили хороводи, танцювали і власним співом самі собі акомпанували. Усе в них виглядало просто й мило. Я був в захопленні від тих дівчат, від їх манер, від їхніх рук, від їхнього вміння поводити себе у танці. І пісня, і рухи їх були цілком природними: всюди панувала гармонія і задушевність, відчувалась наснага від народу, від аромату рідної землі.

Таких вистав ніхто ніколи ще не бачив. Їх вперше показав на українській сцені В. Верховинець. До цього успіху він дійшов, грун-

товно студіюючи народну творчість, зокрема національну хореографію, яка раніше розвивалась самоплинно, так би мовити, «кустарним» способом. Митець направив той процес в русло наукового поглиблення і підніс тим самим український танець на належний йому рівень. Він зробив це широко і гарно, з блиском і по-справжньому показав у своєму «Жінхорансі» всю красу і звабливість українського фольклору...

Концерти «Жінхорансу» були справжнім явищем в культурному житті республіки, явищем незрівнянної ваги, бо саме відтоді настало бурхливе сходження українського професіонального народно-танцювального мистецтва, започатковане Верховинцем, підхоплене та поглиблене далі в блискучих постановках Вірського» [5].

П. Вірський надзвичайно високо цінував Верховинця як видатного знавця українського фольклору. В передмові до четвертого видання «Теорії українського народного танцю» він писав «...У свій час мені нерідко доводилось працювати з Василем Миколайовичем. Я спостерігав, як він на репетиціях ревниво оберігав чистоту народного танцю від усього наносного, чужого духу української хореографії.

З цього приводу багато цікавих думок він висловлює в четвертому розділі книги, де по суті викладені філософські погляди Верховинця на балетне мистецтво, на значення пісні і танцю у житті народу.

Разом з тим автор покладає великі надії на створення українського класичного балету на базі народної хореографії, і в тому, що цей балет уже існує, є неабияка заслуга творчої думки Верховинця» [6].

Згадаймо в цьому зв'язку спільну працю В. Верховинця з балетмейстером В. Литвиненком над постановкою першого українського класичного балету «Пан Каньовський» на музику М. Вериківського (Харків, 1931 р.), коли в результаті цієї плідної праці двох митців-хореографів в балетному мистецтві України прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» Н. Свечникова та інші національні балетні вистави.

Згадаймо також про постановку «Триколінного гопака», яку у 1935 році здійснив В. Верховинець разом з головним балетмейстером Київської опери Л. Жуковим, аби показати цей танець на першому міжнародному фестивалі народного танцю у Лондоні.

Коментуючи хід фестивалю, англійська газета «Таймс» від 18 липня 1935 року писала: «Все це було новим для нас... Танцюристи з України виконували «Гопак» з такою професіональною майстерністю, що сколихнули публіку і розпалили її ентузіазм... Ми побачили, як народні танці безпосередньо впливають на балет, хоча, незважаючи на віртуозність, це по суті були чисто народні танці...»

«Успіх «Триколінного гопака» на фестивалі у Лондоні був цілком закономірним, — згадував О. Соболь — безпосередній учасник фестивалю,— адже його демонструвала танцювальна група, яка стала, по суті, першим хореографічним колективом, що підніс виконання народного танцю на високий професіональний рівень. Ця подія мала певний вплив і на дальший розвиток вітчизняного танцювального мистецтва, оскільки дала поштовх створенню в союзних республіках ансамблів народного танцю» [7].

На першій декаді української літератури і мистецтва у Москві (1936 р.) глядачі знову побачили іскрометний танець Верховинця—Жукова, що після фестивалю дістав серед українських фахівців неофіційну назву «Лондонський гопак». Тепер його виконували артисти балету

[5] Теорія українського народного танцю.— К., 1990.— С. 27.

[6] *Вірський П.* Передмова до книги: Верховинець В. Теорія українського народного танцю.— К., 1990.— С. 11—12.

[7] *Сивкович М., Верховинець Я.* Перший міжнародний // Культура і життя.— 1976.— 19 серп.

Київського оперного театру як заключний хореографічний номер опери «Запорожець за Дунаєм».

У рецензії на постановку декадного варіанту цієї опери оглядач В. Гродзинський написав: «...Треба сказати, що танці — то найкраще в постановці... Гопак у четвертому акті поставив на ноги буквально весь театр, Балетмейстери Болотов і Вірський заслуговують найвищої похвали за свою роботу» [8]. Так офіційна преса помилково приписала заключний танець у «Запорожці» Болотову і Вірському. Насправді їм належали усі інші танці в опері, окрім «Триколінного (лондонського) гопака», яким закінчувався четвертий акт спектаклю [9].

Для участі у декаді був запрошений і «Жінхоранс». Цей колектив виконував поставлені Василем Миколайовичем обрядові танці і хороводи в опері «Наталка Полтавка». «У «Наталці Полтавці», — писала в березні 1936 року газета «Пролетарська правда», — менше танців, ніж у «Запорожці», але використані вони з винятковим смаком і тактом, що треба віднести так само на рахунок цінної консультації такого знавця української етнографії, як професор В. Верховинець».

Ще в ті часи, працюючи над постановкою танців в опері «Наталка Полтавка», в програмці до цього спектаклю В. Верховинець, зокрема, писав: «Тепер прийшов другий період у праці над народним танком — це показ танкових примітивів у їх незайманій красі, і, поруч з тим, стилізація менших або більших танкових картин, народних ігрищ і веснянкових ігор, весілля тощо. Цього можна досягти... коли захоплення танком не буде випадковим явищем, а буде необхідною потребою і культурної розваги, і серйозного вивчення, як кожної іншої галузі мистецтва» [10].

Доводиться тільки дивуватись далекоглядності автора цих слів, адже в наш час культурного і духовного відродження України уся прогресивна громадськість республіки теж закликає до відновлення та популяризації вікових здобутків і традицій в галузі фольклору, що почали втрачатись.

Як бачимо, творча позиція В. Верховинця, зайнята ним більше півстоліття тому, є актуальною і в наші дні. І треба тільки дякувати Верховинцю за його подвижницьку працю, за те, що він зберіг для нас значну частину тих здобутків, як то: танцювальні рухи, танці-примітиви, танці стилізовані, записи весілля, веснянкові ігри та хороводи, які по праву увійшла до неоціненного золотого фонду нашої національної культури.

Спрямувавши ретроспективний погляд на тернистий шлях українського національного мистецтва, не важко помітити, як протягом усієї його історії український народний танець постійно піддавався шаленому тиску з усіх сторін заради його спотворення. В минулому це робили позбавлені національної свідомості танцюристи, допомагаючи «...царатові висміювати українське мистецтво, усю українську націю» (*В. В.*) [11].

Проте і в інший, не такий віддалений від нас період, знаходились «новатори», які в запалі «творчих пошуків» часто-густо забували про вимоги культури танцю. Чого, наприклад, варте недолуге втручання в силует українського національного вбрання, що склалося історично? Укорочені жіночі спідниці суттєво впливали на деформацію танцювальних рухів. Годі було вже говорити про дівочу скромну поведінку в танцювальному колі, якщо у тій модернізованій одежі виконавці зображали мало не канкан та ще й раз-у-раз голосно вигукували під час танцю.

[8] Правда.— 1936.— 13 бер.

[9] Декадний варіант «Запорожця» у постановці режисера В. Манзія мав чотири акти. Третій — «східний» акт (у султана) був дописаний 1934 року диригентом В. Йоришем (*Я. В.*).

[10] *Верховинець В.* Про фольклор в опері «Наталка Полтавка». У програмці — Наталка Полтавка. Оперне видовище на три дії.— К., 1936.— С. 30—31.

[11] *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю.— К., 1990.— С. 19.

Та не менших спотворень народний танець зазнавав від численних невігласів, що методично і цілком свідомо всюди постійно нав'язували горезвісні брежневсько-суслівські теорії на зразок: «Злиття націй і народностей», або «Взаємозближення і взаємозбагачення національних культур».

Внаслідок практичного застосування тих «теорій» і «високих настанов» замість гіпотетичного «взаємозбагачення» насправді відбувалось звичайне «взаємозасмічування».

Цим негативним процесам завжди впевнено протистояла хореографічна школа Верховинця. Але через всілякі ідеологічні перекручення і заборони періоду культу особи і застійних часів ця школа з роками, на жаль, була втрачена. Український народний танець потребує оздоровлення, засіб цього є — це поновлення школи, започаткованої Верховинцем. Її засади не загулились в плині лихоліть, а лише зміцніли і ще більше ствердились, бо, відкинувши всілякі налипання чужорідної луски, донесли до нащадків справжній український танець, яким його створив народ.

Першу спробу відродити хореографічну школу Верховинця на рівні вищого навчального закладу здійснила балетмейстер Л. Ф. Єрмоліна зі своїми вихованцями. І це дуже цінно, бо саме вони, молоді, досконально оволодівши школою Верховинця, а по суті — азбукою народно-танцювального мистецтва, без якої неможливо стати грамотним митцем, понесуть здобутки цієї школи у життя. Програма, яку створила Л. Єрмоліна, повністю зберегла струнку, глибоко продуману систему подання танцювального матеріалу, запропоновану Верховинцем в його «Теорії українського народного танцю».

Виступаючи перед кафедрою, молоді танцюристи в своїх діях послідовно розгортали яскраву хореографічну картину, яка починалась від ледь помітних підготовчих рухів, що поступово формувались у певні танцювальні. Можна було легко розпізнати той чи інший рух, занотований у книзі, простежити за логікою майстерного поєднання цих рухів між собою.

Непомітно змінюючись, усі рухи переплітались у безлічі цікавих комбінацій, кожна з яких несла в собі певне смислове навантаження, і у цьому барвистому мереживі численних комбінацій, гармонійно пов'язаних між собою, чітко проглядалось органічно цільне хореографічне полотно з яскраво вираженою поліфонічною структурою.

Демонстрацію танцювальних рухів і їх комбінацій студенти назвали «Вітання», а далі почалась реконструкція усіх фігурних таночків, описаних В. Верховинцем наприкінці його книги. Члени кафедри і гості з цікавістю спостерігали народні танці, які водили наші співвітчизники сто і більше років тому. Це були ті ж самі танці, які свого часу виконувались і на сцені музично-драматичного театру М. К. Садовського та на хореографічних вечорах цього театру, де їх ставив саме Верховинець.

Тут були і «Роман», і «Гопак» з села Кривого і два «Херсонські танці», і «Шевчик», і «Рибка», і «Василиха» і, нарешті, «Кривий танок» — незмінний танцювальний номер у концертах «Жінхорансу». Присутні були буквально заворожені цими хореографічними перлинами — їх задушевністю, щирістю і якоюсь геніальною простотою, що завжди так захоплює і глибоко хвилює.

Вихованці Л. Єрмоліної практично проілюстрували всю «Теорію українського народного танцю. Вони чітко дотримувались вказівок Верховинця щодо положення рук, тримання корпусу та поведінки парубка і дівчини в танцювальному колі і настільки правдиво увійшли в потрібний образ, що здавалось ніби перед глядачами не майбутні професіонали, а звичайні сільські дівчата й хлопці, тільки дуже вправні в танці, що зібрались десь на вигоні для розваги.

Отже, постановники програми досягли бажаної мети: їхні вихованці зуміли глибоко проникнути у внутрішній світ народного танцю, відчути його дух і показати силу та красу справжнього народно-танцю-

вального мистецтва. Вірилось, що саме так розважалась наша молодь у минулому, аж поки не «захворіла» на соціалістичну «маскультуру» з усіма її негативними наслідками.

Пізніше художній керівник курсу з жалем говорила: «Усі хореографічні учбові заклади вважають своїм обов'язком досконально вивчати менует, який виконувався ще за часів Людовіка чотирнадцятого. Це, звичайно, потрібно. Але чому ми так зневажливо ставились до наших народних витоків, що забули які і як водились танці на Україні навіть на початку нашого століття? Це ж сором!»

Було б дуже бажано, якби програма, поставлена Л. Єрмоліною, не була лише надбанням кафедри чи вузу, а в дещо допрацьованому вигляді вийшла і за межі інституту. Ця програма цілком заслуговує на повноцінне концертне життя перед багатолюдною аудиторією, а також на участь у різноманітних конкурсах та фестивалях.

Пропагований у той спосіб справжній народний танець, без сумніву, припаде до серця сучасній молоді, і він, колись незаслужено забутий, можливо, знову повернеться до побуту свого народу, який його створив.

На перегляд програми Єрмоліної кафедра хореографії запросила відому балерину М. О. Сивкович — учасницю першого міжнародного фестивалю народного танцю у Лондоні. Марія Олександрівна розповіла студентам і викладачам про той незабутній для неї час, коли вона працювала під керівництвом Верховинця, про іскрометний «Лондонський гопак» Верховинця—Жукова, який став відомий на міжнародній арені ще задовго до того, як були створені уславлені ансамблі народного танцю Вірського і Мойсеєва.

А потім після закінчення іспиту-спектаклю з заключним словом виступив завідуючий кафедрою професор К. Ю. Василенко. Він дав високу оцінку роботі Л. Єрмоліної зі своїми студентами і накреслив плани кафедри на майбутнє. За цими планами кафедра, зокрема, має провести ряд теоретичних конференцій з залученням широкого кола науковців та хореографів України по школі В. Верховинця, по школі П. Вірського, а також по школі відомого українського хореографа Авраменка, який разом з хормейстером Олександром Кошицем виїхав у свій час на Захід і там пропагував українське народно-танцювальне мистецтво.

Так відбулось відродження хореографічної школи Верховинця на рівні вищого навчального закладу України. У створенні цієї програми, поряд з головним постановником і художнім керівником Л. Єрмоліною, взяли участь концертмейстери В. Гурова та Г. Саввакі, художник-костюмер М. Микитенко. Найбільш активно і зацікавлено працювали студенти Л. Вишторавка, С. Васильківський, А. Тиква, О. Кухарська, С. Феськова, а також представники української діаспори: з США — Л. Хью, з Польщі — Б. Пасіка, А. Кравчук та А. Дрозд.

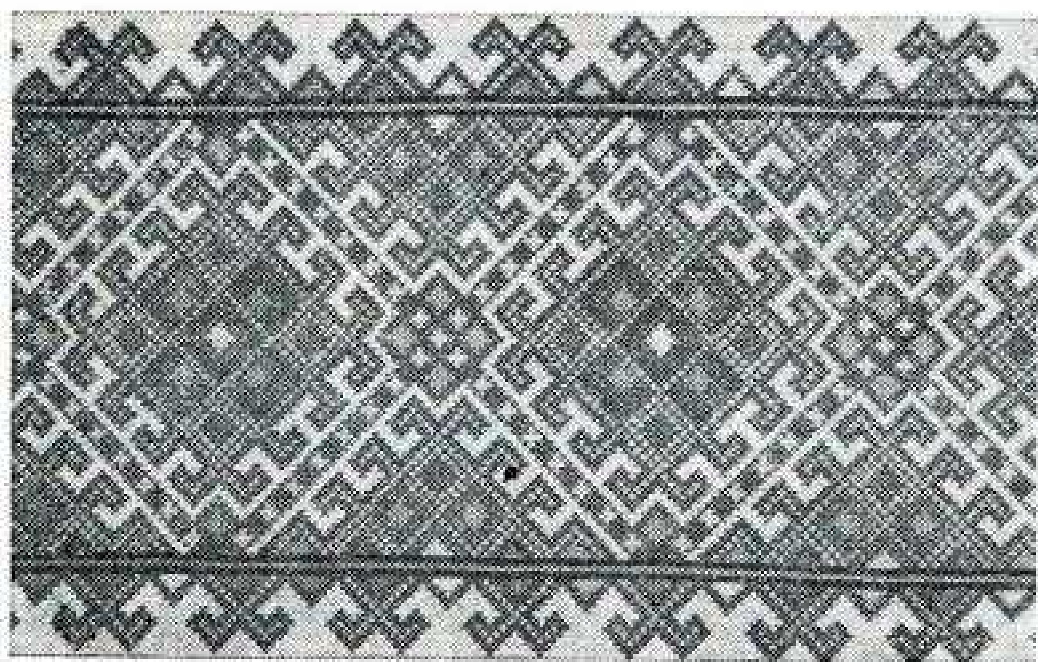
Студенти залюбки працювали над програмою, і їх ставлення до цієї роботи якнайкраще визначилось у висловлюванні американки Лії Хью, яка після глибокого ознайомлення з «Теорією українського народного танцю» від щирого серця призналась: «Школа Верховинця — це скарб, якому ми ще не склали ціни».

Що ж до майбутніх творчих планів художнього керівника курсу Л. Єрмоліної, то вона задумала створити нову програму, де планує показати, як, на її погляд, могла б теоретично і практично розвиватися далі школа Верховинця в умовах нашого сьогодення.

Побажаймо ж їй успіхів у цій благородній справі.

Ярослав ВЕРХОВИНЕЦЬ

Київ



ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ

ЛІСОРУБИ І СПЛАВНИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПІСЕННОСТІ КАРПАТ

Здавна лісовий промисел (заготівлі та сплав деревини) посідав важливе місце в господарській діяльності населення Карпат, що своєрідно позначилося на побуті, звичаях і обрядах мешканців цього регіону, відбилося й в їхній пісенній творчості. На Гуцульщині, наприклад, склалося підкреслено шанобливе ставлення до фахової вправності лісорубів та до основного знаряддя їхньої праці — сокири («балти», «бартки»). Тут красиво оздоблені бартки служили оригінальним доповненням до чоловічого національного костюма:

Як гуцула не любити, а в гуцула вівці,
А в гуцула за поясом писані топірці.[1]

Дотепер у деяких верховинських селах чоловіки, збираючись «у коляду», одягають традиційний народний стрій і обов'язково беруть з собою топірець. Подібно до кинджала у кавказців, бартка стала символом чоловічої гідності гуцула, його готовності захистити свою честь. Вона ж була улюбленою зброєю народних месників — опришків, які нею блискуче володіли.

Топірець відігравав роль і ритуального предмета у весільній обрядовості карпатян. Іноді молоді, йдучи до шлюбу, сокиркою стукали по порогові хати, «прощаючись» з ним[2]. Подекуди в гірських селах топірцем відтинали частину коси молодої, що символізувало перехід дівчини в новий стан — заміжньої, підвладної чоловікові жінки. У деяких місцевостях Гуцульщини робили це в досить оригінальний спосіб: косу прив'язували до цвяха, вбитого в стіну кімнати, де відбувалося весілля, і молодий повинен був відсікти її в русі, на ходу, танцюючи з дружкою нареченої. За влучністю удару ворожили про майбутнє сім'ї[3]. Зрозуміло, що успішно пройти це випробування міг тільки той, хто стяв за своє життя не одну смереку.

І, як правило, до одруження парубки мали вже солідний лісорубівський досвід, змалку привчаючись до сокири й пили. Це заняття було настільки поширеним серед горян, що в популярній на Гуцульщині співанці «Про хлопське життя», у якій послідовно описуються основні етапи нелегкого життя карпатського селянина — від народ-

[1] *Гнатюк Володимир.* Коломийки.— Т. 1. — Етнографічний збірник. — Т. XVII. — Львів, 1905.— С. 7.
[2] *Здоровега Н.* Нариси народної весільної обрядовості на Україні.— К., 1974.— С. 100.
[3] *Попов Н.* Русское население по восточному склону Карпат (гуцулы-бойки-лемки).— М., 1867.— С. 19.

ження до смерті — згадується і його праця на заробітках у лісі в юнацькі роки [4].

Взагалі ж лісорубівська тематика знайшла широке й своєрідне відображення в пісенності горян, особливо в коломийках, улюбленому жанрі місцевого населення. Дуже часто, наприклад, згадки про рубання дерев зустрічаються в зачинах двочастинних коломийок, виконуючи функцію символічної, логічної або формальної паралелі до основного змісту творів [5].

Нерідко картини лісових робіт вводяться в коломийки за принципом синтаксичного паралелізму, завдяки якому підкреслюються асоціативно-символічні зв'язки між природою і людьми:

Ой ти, тату, рубай лату, я буду ліщину,
Ой ти, тату, люби маму, я буду дівчину.[6]

Проте, здебільшого зображення праці в лісі служить лише тлом для основного поетичного висловлювання, що міститься в другій частині моностроф:

Ой затну я барду в дуба та й похилитаю,
А за свої давні літа та й не забуваю.[7]

У подібній функції в коломийках лісові роботи зображаються чи не найчастіше з усіх інших видів господарської діяльності людей, за винятком хіба пастухування, що певною мірою характеризує особливості світобачення селян карпатського регіону.

У формальних зачинах коломийок згадується переважно основна лісопромислова операція — рубання, що в окремих творах посилює ефект динамізму, рішучості дій та намірів ліричних героїв:

Рубай, брате, яворину, а я буду гілля,
Заберем си по дівчині, підем на Поділля [8].

Нерідко у формальних зачинах-паралелях знаходимо вказівки на утилітарне використання зрубаного дерева, чим відтворюється реалістична картина господарювання в гірському селі:

Ой, на горі сухий дуб, була би колиска,
А в багача одна дівча та й та кривописка [9].

В інших творах у подібній функції виступають вила, коцюба, куделя і т. д. Нерідко згадка про намір використання зрубаного дерева становить основний зміст пісенної мініатюри, допомагає метафорично розкрити почуття ліричного гароя:

Сухий дубе, сухий дубе, маю на тя гадку,
Гадаю тя порубати дівчині на кладку [10].

В усіх наведених вище прикладах йдеться про спорадичні, зумовлені господарськими потребами заготівлі деревини, які були не стільки промислом, скільки повсякденним заняттям горянина.

Набагато менше зафіксовано в Карпатах пісенних творів, які описували б працю і побут лісорубів-професіоналів, заробітчан. На-

[4] Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (далі — ІМФЕ), ф. 14—3, од. зб. 492/І, арк. 30. Варіант цієї співанки див. у кн.: Співанки-хроніки.— К., 1972.— С. 269—271.

[5] Докладніше про смислові зв'язки між композиційними елементами моностроф див. у кн.: *Лазутін С.* Поэтика русского фольклора.— М., 1989.— С. 79—85.

[6] Записано нами на весіллі в с. Микуличині Яремчанської міськради Івано-Франківської обл. у 1985 р.

[7] Коломийки.— К., 1969.— С. 290, № 3346.

[8] *Там же.*— С. 353, № 4102.

[9] Коломийки в записах Івана Франка.— К., 1970.— С. 102.

[10] *Лоначевский К.* Сборник песен буковинского народа.— М., 1875.— С. 118, № 56. В інших варіантах: «Графікі на кладку» (*Врабель М.* Угро-русски народны спѣванки.— Т. І.— Спѣванки марамарошски.— Будапешт, 1900.— С. 231, № 680); «миленькій на хатку» (Коломийки в записах Івана Франка.— С. 45).

приклад, у фундаментальному тритомнику коломийок, виданому на початку нашого століття Володимиром Гнатюком, під рубрикою «Рубаннє» (розділ «Зарібки») знаходимо всього кілька творів з такою тематикою[11]. Це ж характерно й для інших пісенних збірок дорадянської доби.

На нашу думку, справа тут у тому, що лісозаготівлі як заробітчанський промисел набули великого значення для місцевого населення досить пізно (у другій половині XIX століття), тому й новотворів на цю тему з'явилося небагато. По-друге, каторжні умови праці, виснажлива робота — іноді по пояс у снігові, — нічліги в холодних закурених колибах — все це мало сприяло ліричним настроям, про що говориться в одній зі співанок:

А чому ви, ледіники, та не сьпіваєте,
Бутинами співаночки позабуваєте,
Бутинами ледіники у водах зимують,
По два роки, по півтора за любку не чуют[12].

Мабуть, тому в нечисленних коломийках про життя лісорубів-заробітчан немає, на відміну від полонинських співанок, нічого світлого, радісного, вони швидше нагадують зойки натомленого, перемученого робітника:

Коби-с знала, файна любко, як ні болять ноги,
То ж в долину швидко йдучи, догори позоли.
Коби-с знала, файна любко, як ні болять ручки,
Рубаючи в Буковині ялиці та бучки[13].

Скарги на тяжку працю й біль від неї різних частин тіла (рук, ніг, голови, плечей) складають основний зміст традиційних пісенних мініатюр про лісорубів. Надмірна експлуатація, втрата здоров'я на заробітках, злидні викликали протест у горян, який нерідко був неусвідомленим, напівінстинктивним, спрямованим не проти соціальної несправедливості, а проти знарядь та об'єктів праці:

...А мій милий на різанню днює і ночує,
А за мене, молоденьку, не знає, не чує.
Бодай пилу іржа з'їла, дерево згоріло,
То ж то мому миленькому різання доїло[14].

Прокльони засобам праці як причині страждань робітника — поширений прийом, що часто застосовується в традиційній заробітчанській пісенності, де на тягар важкої праці скаржаться робітники, змушені виконувати різні роботи:

Бодай коні виздихали, а бричка згоріла,
Бо мені вже, молодому, фірманка доїла[15].

Багато карпатських лісорубів, особливо з прибережних сіл, нерідко підробляли ще й на лісосплаві, проводячи, таким чином, чи не більшу частину господарського року на заробітках:

Ой узимі у бутині, вліті — за водою,
А на осінь — газдувати, рибко, із тобою[16].

[11] Див.: *Гнатюк Володимир.* Коломийки.— Т. 2.— Етнографічний збірник.— Т. XVIII.— Львів, 1906.— С. 184.

[12] *Шухевич Володимир.* Гуцульщина.— Ч. III.— Львів, 1902.— С. 115, № 25. «Бутин» (діал.) — ліс, призначений для рубання; лісозаготівлі. Можливо, це слово походить від рум. «Butni» («пень», «колода»). Див.: *Манівчук В.* Лексика лесоразработок в украинском языке. Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. филолог. наук.— К., 1977.— С. 7. На Гуцульщині від слова «бутин» утворилася місцева назва лісорубів — «бутинарі», «бутенники», яку зафіксовано і в пісенному фольклорі цього регіону. Слово «лісоруб» з'явилося вже в радянські часи і зараз майже повністю витіснило діалектизм.

[13] Народні пісні в записах Михайла Яцківа.— К., 1983.— С. 71.

[14] Коломийки.— К., 1969.— С. 352, № 4095.

[15] *Гнатюк Володимир.* Коломийки.— Т. 2.— Етнографічний збірник.— Т. XVIII.— Львів, 1906.— С. 189, № 4536.

[16] Як зачую коломийку.— К., 1975.— С. 16.

Сплав плотів (по-місцевому «дараб», «бокорів») швидкоплинними гірськими річками був дуже небезпечним, вимагав від плотарів-бокорашів сміливості, спритності, самовладання. Ця робота порівняно непогано, як на статки гуцулів, оплачувалася, а ризик, швидкість руху, п'янке відчуття боротьби зі стихією робили цей промисел романтичним, привабливим, особливо для юнаків, які мали можливість похизуватися своїм молодецтвом, хвацькістю, завоювати авторитет серед односельців і навіть підвищити власний громадський статус. З цього приводу О. Кольберг наводить розповідь С. Вітвіцького про своєрідний звичай ініціації у гуцулів, за яким хлопцеві, що гідно повів себе в небезпечній ситуації, в тому числі й при сплаві плотів, дозволялося самому укладати договори на лісопромислові роботи, курити люльку в присутності старших людей. Жодна дівчина — навіть найбагатша і найвродливіша — не мала права відмовитися піти з таким хлопцем у танець на забаві [17]. Звичайно, що такий звичай підносив престижність праці бокораша.

Сміливість і вправність карпатських плотарів дивувала багатьох дослідників краю. Так, відомий історик і етнограф Р. Кайндль із захопленням повідомляє: «Іноді можна бачити плотогона, який, навіть утративши руку, продовжує займатися сплавом і майстерно виконує свою роботу» [18].

Поширеність цього промислу підтверджує й той факт, що образи й ситуації, характерні для нього, потрапили до зачинів коломийок:

Та Иване та Иване, кьвай бокор дале
Я полюбив дівчиницю коло села дале [19].

Взагалі ж пісенних творів про карпатських плотогонів створено небагато — ще менше, ніж про лісорубів-заробітчан. Здебільшого це — коломийки, що якісно відрізняються від співанок про «бутинарів» змістом та емоційною спрямованістю. Коломийки про плотарів сповнені енергії, молодецтва, життєрадісності, веселого передчуття цікавої подорожі, пригод:

Пливи, пливи, бокорику, та долі водою,
Шуми, шуми, бистра річко, тебе ся не бою [20].

Більшість коломийок про карпатських плотогонів — ліричного плану з темою кохання: у них висловлюється туга дівчини в розлуці з бокорашем, очікування зустрічі з ним. Трапляються, однак, і такі пісенні мініатюри про сплавників, де критикується їхня розгульна поведінка, схильність декого з них до пияцтва:

Ходить моя лиха доля бокорики вести,
Що заробить, тото проп'є — нікщо дому нести [21].

Ця ж тема звучить у заключній частині «довгої» співанки з коломийковою ритмомелодикою, записаної І. В. Прокоповим у с. Красник Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. від Боднарука В.[22]

Пісня в бадьорому, піднесеному тоні розповідає про особливості роботи карпатських плотогонів, які навесні піднімаються в гори, де збивають плоти-дараби і потім спускають їх у долішні села. Одержавши солідну платню («по дві тисячі, брате»), бокораші, було, надовго застрягали у пивних, не поспішаючи додому. Принадливість цієї роботи для одного з персонажів співанки настільки велика, що незважаю-

[17] *Kolberg O.* Ruś Karpacka.— Cz. I.— Kolberg O. Dziela wszystkie.— T. 54.— 1970.— S. 299—300.
[18] *Kaindl R.* Die Huzulen. Ihr. Leben, ihre Sitten und ihre Volks überlieferung.— Wien, 1891.— S. 66.
[19] *М. Врабель.*— С. 80, № 268.
[20] Як зачую коломийку.— С. 16.
[21] Квіти Верховини.— Ужгород, 1985.— С. 303, № 3066.
[22] ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 492/1, арк. 194.

чи на сімейні незгоди й занепад господарства, він признається: «...Я не можу цу дарабу взагалі лишити».

Особливість цієї пісні, як і багатьох «довгих» співанок (про них мова нижче), полягає в тому, що тут розповідь ведеться переважно від імені колективного повідача, позначеного займенниками «ми», «наш» та похідних від них. Це є характерна риса багатьох «професіональних», заробітчанських та деяких інших соціально-побутових пісень, у яких в узагальненій формі описуються типові умови життя людей певного соціального стану або фаху.

Зокрема, цю ж особливість спостерігаємо і в піснях поліських справників-плисаків:

...Плисацьке життя наше
Не такеє, як то ваше.
Ви во свято святкуєте,
Прийде будень — горуєте (працюєте)
А ми щодень од поранку
До вечора безперестанку...[23]

З плисацькими піснями [24] співанки про карпатських плотарів перегукуються іноді молодецтвом, схильністю до мандрівок їхніх ліричних героїв. Однак, якісно відмінний характер праці плисаків — тривалі, багатомісячні подорожі спокійними рівнинними річками уподібнював їхній промисел іншими заняттям, пов'язаним з далекими мандрівками: зокрема, тема весни як переддня мандрівки, що присутня в різних варіантах плисацьких пісень («Весна красна, весна красна, (Вже з стріх вода капле...»), зустрічається також в чумацьких та рекрутських піснях [25]. Що ж до емоційного змісту й ритміки пісень карпатських плотарів (включаючи й коломийки), то вони, в порівнянні з плисацькими, характеризуються більшою динамічністю й експресивністю.

Ймовірно, десь у перших десятиріччях нашого століття з'являються в Карпатах «довгі» багатострофні пісні оповідального плану, з кокомийковою ритмомелодикою, які докладно, з багатьма подробицями й описують життя і працю лісорубів-заробітчан, «бутинарів». Особливого поширення ці співанки набули на Гуцульщині в 40-х — 70-х роках, коли обсяг лісозаготівель різко збільшився. У них описуються важкі виробничі й побутові умови праці лісорубів, висловлюються скарги на низькі заробітки, байдужість начальства до потреб робітників, тривалі розлуки з сім'єю.

Один з найраніших варіантів такої пісні записав С. Мишанич 1979 р. в с. Ясиня Рахівського р-ну Закарпатської обл. від С. Молдавчука. Ця співанка увійшла як складова частина до скомпонованої С. Молдавчуком «довгої» пісні з коломийковою ритмомелодикою «Про Вкраїну Закарпатську» [26].

У першій, головній частині твору переповідаються історичні події на Закарпатті 1938—1944 років, і судячи з оригінальності викладу матеріалу, автором її, очевидно, дійсно був С. Молдавчук (це він стверджує в кінцівці пісні). До цієї історичної частини співанки механічно, майже без переходу приточено поетичну розповідь про «колибне» життя «бутинарів» на лісозаготівлях, що є окремою піснею, у чому нас переконує наявність її варіантів, які ми розглядатимемо нижче. Таким чином, пісня «Про Вкраїну Закарпатську» є контамінацією двох окремих творів — авторської історичної С. Молдавчука і анонімної суспільно-побутової «Про лісорубів». Підставою для об'єднання цих двох співанок у один широкий твір стало, мабуть, те, що в другій його частині описується одне з найпоширеніших занять населення гірських районів Закарпаття.

[23] *Дем'янчук Г.* Біля джерел.— Львів, 1980.— С. 101.

[24] Докладніше про них див.: *Шевчук С.* Поліські плисаки та їх пісні // Нар. творчість та етнографія.— 1986.— № 6.— С. 18—24.

[25] Порівн. *Головацький Я.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси.— Ч. 3.— М., 1878.— С. 109; Українські народні пісні. Пісні суспільно-побутові.— К., 1967.— С. 489.

[26] Див.: ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 465, арк. 93—95.

Факти вказують на дорадянське походження контамінованої співанки «Про лісорубів» з цього твору. На користь такого припущення свідчить, по-перше, згадка в пісні угорської грошової одиниці («три пенги»), по-друге, відсутність у ній будь-яких реалій радянського періоду, наявних в інших варіантах цього твору. Нарешті, як вказує сам автор у кінці складеної ним співанки, уклав він її 1945 року, тобто невдовзі після звільнення Закарпаття. А це дає можливість припустити, що пісня про лісорубів була відома тут раніше, принаймні за часів угорської окупації 1939—1944 рр.[27]

Ось як описуються в ній умови життя й праці лісорубів:

...Та на тиждень сьи збираєм смереки рубати,
Страва пісна, праця тяжка, ночуєм без хати.
Ой, у лісі горі зрубом колибка маленька,
На двох сохах пару жердок, верх лубом накрита.
Та в колибці четиною й моружок стелений,
Під головов торба з муков, боклаг дерев'яний...[28]

Далі в співанці лісоруби висловлюють скарги на важку працю, низьку платню, якої не вистачає на сплату численних податків і утримання сім'ї.

За такою ж схемою та з використанням майже тих самих деталей, художніх прийомів побудовано два варіанти цієї пісні, один з яких переписаний нами 1986 р. з пісенника мешканця с. Микуличин Яремчанської міськради Івано-Франківської обл. В. С. Полатайка, а другий був записаний фольклористом М. А. Зінчуком 1983 року в с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. від Шкрібляк-Хім'як П. І.[29] Обидва варіанти актуалізовані щодо повоєнного часу: заробітки тут вимірюються вже «рублями», у переліку грошових стягнень згадані податок на бездітність й примусові позички, що нав'язувалися населенню в 40-х — на початку 50-х років. У варіанті В. Полатайка процес актуалізації ще повністю не закінчено: у переліку податків названо й «коминарське» — податок на чищення коминів, що накладався на селян за Польщі. До речі, сюжетний блок з переліком податків характерний для багатьох пісень, що описують життя галицького селянства під польською владою в міжвоєнний період (1919—1939 рр.)[30].

Інші варіанти даної співанки про лісорубів увійшли до контамінованих «довгих» гуцульських пісень з коломийковою ритмомелодикою, що крім опису життя лісорубів під час лісозаготівель, включають ще й трагічний сюжет про загибель робітника при «ризуванні» лісу (спускові колод з гір дерев'яними «ризами»-жолобами)[31].

Обидві складові частини цієї співанки являють собою твори різних жанрів (перша — суспільно-побутова пісня, друга — пісня баладного типу), між ними немає жодного сюжетного зв'язку, об'єднує їх тільки місце дії (ліс) та фах персонажів. Однак, за такого взаємного розташування самостійних частин між ними з'являється й певний логічний зв'язок: перша співанка служить наче тлом, на якому розігрується трагедія робітника. Тут каліцтво лісоруба зображається з використанням традиційних для карпатських пісень цього типу художніх прийомів: передчуттям ліричним героєм свого нещастя, змалюванням горя матері з наведенням її голосінь.

Трагічні випадки з лісорубами й плотогонами нерідко ставали темою окремих пісенних творів баладного типу, названих О. І. Деєм «співанками-хроніками»[32]. Кілька таких пісень про загибель реальних

[27] Слово «лісоруб», вжите один раз на початку пісні, без сумніву є анахронізмом, що з'явився в процесі побутування твору в повоєнні роки.

[28] ІМФЕ, ф. 14—5, од. зб. 465, арк. 93. «Четина» (діал.) — хвоя.

[29] Автор висловлює щиру вдячність Миколі Антоновичу за надання зібраних ним матеріалів по темі даної праці.

[30] Див. напр.: Співанки-хроніки.— С. 237.

[31] Див.: ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 492/1, арк. 191—192; ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 1054, арк. 136—137.

[32] Див.: *Дей О. І.* Співанки-хроніки (Новини) // Співанки-хроніки. — К., 1972.— С. 11—53.

людей вміщено до збірника співанок-хронік, зокрема, «Про Івана Вашилішного» [33], який загинув саме при ризуванні колод, «Про Василя Андришака», «Про Семенка», «Про Каратчука», яких убило підрублене дерево [34]. «Баладу-хроніку» про загибель при сплаві Николайка-бокораша вміщено до збірника карпатських балад [35]. В усіх цих піснях є чимало реалістичних деталей, які значно доповнюють картину лісорубівського життя, змальовану «довгими» соціально-побутовими співанками.

Близькими за змістом і формою до традиційних виявилися пісні лісорубівського циклу, створені в кінці 50-х років молодим тоді лісорубом Романом Жигалюком з с. Слобода Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. й записані фольклористом І. Прокоповим [36]. Образність, стилістика, мова творів Р. Жигалюка, підхід до розкриття теми — все це свідчить про близьку спорідненість пісень молодого автора з традиційними уснопоетичними творами з тою ж тематикою. До того ж Р. Жигалюк творив і поширював свої пісні також традиційно-усним шляхом, складаючи їх у вільний від основної роботи час. Так, одну з найкращих своїх пісень на тему, що нас зараз цікавить — «Верховину» лісорубів», що являла собою авторську переробку відомої народної пісні, 24-річний пісняр склав у листопаді 1960 року в колибі під час роботи на лісорозробці неподалік від Говерли. Вміло використовуючи структуру, образність та стилістику пісні-прототипу, не гребуючи й прямими ремінісценціями, молодий автор уклав цікавий з художньої точки зору твір, що змальовував сповнене труднощів «колибне» життя лісорубів, причому у повній відповідності з традиційним підходом до розкриття цієї теми в народній пісенності:

...На чітинах, браті, спимо,
В колибах жиємо,
А кулешу пісну їмо,
Лиш водичку п'ємо...

...І голодні, і обмерзлі,
І не досипляймо,
А постоли, як ніч, так день
Із ніг не скидаймо... [37]

Від іншого талановитого укладача пісень в народному стилі, малограмотного мешканця с. Черник Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. Ф. М. Крамарчука ми записали ще одну пісню про лісорубів, складену цим автором на основі власного лісорубівського досвіду. Співанка являє собою докладний і послідовний опис виробничого процесу при лісозаготівлі — починаючи від зрізування дерев бензопилами й кінчаючи вантаженням колод у вагони вузькоколійки. Пісня майже позбавлена яскравих художніх образів, тропів, своєю сухою інформативністю дещо нагадує наряд на роботу. Цікава пісня хіба своєю народною мовою та ретельністю фіксації подробиць різних лісозаготівельних операцій, завдяки чому кожна людська дія, кожний предмет навколишнього світу набуває особливої значущості. Саме в цьому, на нашу думку, проявляється оте притаманне горянам «епічне світосприймання» [38], що допомагає їм відсторонено, начебто збоку спостерігати за життям людини в світі, а тоді відтворювати перипетії людської долі в розлогих піснях-роздумах, побудованих здебільшого на коломийковій ритмомелодиці. Складання лісорубами пісень про свою роботу є одним з проявів цього епічного світосприймання карпатян.

Більш-менш докладний опис виробничих операцій при лісорозробках знайдемо чи не в кожній співанці про лісорубів, причому в деяких творах зустрічаються такі характерні деталі, які дозволяють точно датувати самі ці твори, а також скласти собі чітке уявлення про процес розвитку промислу. Так, наприклад, у пісні про лісорубів, записа-

[33] Співанки-хроніки.— С. 407—408.
[34] *Там же.*— С. 401—403, 408—412, 412—415.
[35] З гір Карпатських.— К., 1981.— С. 414.
[36] Див.: ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 492—д, арк. 55—61.
[37] *Там же,* арк. 55, 56. «Кулеша» (діал.) — каша з кукурудзяного борошна; «не досипляймо», «скидаймо» вжито замість «не досипляємо», «скидаємо» з ритмічних міркувань.
[38] *Гриця С.* Украинская песенная эпика.— М., 1990.— С. 114.

ній М. Зінчуком в с. Космач Косівського р-ну Івано-Франківської обл. від коваля Кисиличука Н.[39] згадуються лісовози марки «Студебеккер», що їх СРСР одержував під час війни за ленд-лізом і які використовувалися в народному господарстві в перші повоєнні десятиріччя. У цій же співанці змальовано ідилічну картину лісосплаву, що змальовує гуцула, який, пливучи на дарабі, лиш покурює люльку, «весело смієтси» й «нічим си не журит».

Ця ідеалізована картина з безтурботним сплавником різко контрастує з описом «колибного» життя лісорубів, для відтворення якого тут знайдено промовисті художні деталі:

Ой, сараки лісоруби, як взимі бідуют,
Їде хлібец замерзленький, на фої ночуют.
Встане рано з тої фої, нема чим си вмити,
Бо водичка так замерзла, не годен пробити.

На тлі цих правдивих, вихоплених з реального буття лісорубів деталей, різким дисонансом звучать у цій пісні бадьорі пропагандистські лозунги, що потрапили до твору під впливом наочної агітації та художньої самодіяльності:

...Бере гризе того хліба, йде робити далі,
Хоть голоден та бідує та славний державі.
В'ни зрубали ліс в Карпатах та й старого дуба,
Віконали п'ятирічку, слава лісорубам.
Зібралиси лісоруби малі та й великі,
І байдуже, що голодні та й тиждень не миті...

Проте, більш ймовірно, що «високоідейні» гасла й заклики введено до твору спеціально, щоб поіронізувати над офіційними владами, які годували лісорубів словами й «славами» замість створення для них нормальних умов праці.

Взагалі нарікання на начальство досить часто зустрічаються в карпатських піснях про лісорубів. Начальників звинувачують у хабарництві, неувазі до потреб робітників. Явну неприхильність до керівників висловлено в пісні про лісорубів, записаній М. Зінчуком 1984 р. у с. Полянки Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. від Г. Ф. Мартищук:

...Та й богдай вам, бригадири, так легко конати
А як мені, молодому, рейфпалуга брати...[40]

Тут ми зустрічаємо й традиційні для пісень з лісорубівською тематикою скарги на обтяжливість знарядь та інструментів. Іноді давні коломийки з таким змістом контамінуються «довгими» піснями, як це ми спостерігаємо, наприклад, у згадуваній вже вище співанці з с. Брустурів, що закінчується рядками, які є варіантом поширеної традиційної коломийки:

...Ой, урвала торба плечі, кановчина — руки,
Ой, ходячи, рубаючи смереки та буки[41].

Інший фрагмент зі співанки з с. Полянки підкреслює спорідненість пісень про лісорубів з заробітчанськими піснями не тільки Карпат, а й усієї України. Ми маємо на увазі такі рядки:

...А хто хоче пива пити, дзигарі курити,
Та най пиде в Перкалабу грошей заробити...

Цей сюжетний блок також є контамінованою коломийкою. Слово «Перкалаба» — це назва урочища у верхів'ї ріки Білий Черемош, де провадилися лісорозробки. Варіанти цієї коломийки записані нами в

[39] Варіант цієї пісні див.: Співанки-хроніки.— С. 264—265.
[40] «Рейфпалуг» або «цапіна» — лісорубівський інструмент типу кирки для підтягування колод.
[41] Див.: ІМФЕ, ф. 14—3, од. зб. 1054, арк. 137.

с. Битків Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл. (тут згадується інше урочище— «Кримоноса») та в с. Микуличин Яремчанської міськради тієї ж обл., де в аналогічному контексті називається селище Ворохта, у якому знаходиться потужний лісокомбінат.

Співанка вже в минулому столітті була широко розповсюджена в Карпатах й побутувала там у багатьох варіантах, виникнувши, без сумніву, в заробітчанському середовищі:

А хто хоче красно їсти, файно си носити,
Та най піде та до газди на рік си наймити[42].
Ой, хто хоче гроші мати, цигари курити,
Той най їде в Бориславль млинок покрутити[43].

Сюжетну схему цих коломийок використано і в заробітчанських піснях з інших регіонів[44].

В останні два-три десятиріччя умови лісозаготівельних робіт у Карпатах кардинально змінилися. Значно зменшився їх обсяг внаслідок виснаження ресурсів сировини в роки «ударних п'ятирічок, коли природі краю було завдано великої шкоди[45]. Основні виробничі операції на лісорозробках були майже повністю механізовані, високо в гори пролягли дороги, завдяки чому відпала необхідність у сплаві плотів. Покращився й побут лісорубів, які давно вже забули про нічліги в колибах. Працюючи на віддалених ділянках, робітники живуть тепер в зручних і теплих гуртожитках, кухар готує їм гарячу їжу. Такі відрядження трапляються, однак, не дуже часто, більшість лісорубів постійно живуть удома, щодня доїжджаючи автотранспортом майже до самого місця роботи.

Ці позитивні зміни не лишилися поза увагою народних піснярів. Так, співачка з с. Микуличина Яремчанської міськради Івано-Франківської обл. Параска Яремчук уклала співанку «Про рідні Карпати», де відзначила й покращення умов праці лісорубів. Пісні про них останнього часу, зокрема, дві співанки, записані нами в середині 80-х років на Івано-Франківщині від лісорубів Ф. М. Крамарчука з с. Черник та Д. М. Стефанюка з с. Дора, вже не містять скарг на важку працю й невлаштований побут, вони більш бадьорі, оптимістичні, ніж аналогічні пісні 40-х—50-х рр. Правда, у пісні з Дори продовжуються деякі мотиви співанок попереднього періоду — нарікання на низькі заробітки, хабарництво керівників. При цьому дещо ідеалізується життя лісорубів дорадянської доби:

...Колись таке саме було, вручну ліс рубали,
А в'ни гроші зароблєли, землю купували.
Нині роб'є у неділю та й свєта врочисті
Куп'є штани та й куфайку — вже кишені чисті...

Прийом зіставлення минулого й теперішнього життя за принципом «колись — тепер» досить активно використовується в сучасних карпатських «довгих» співанках, причому більшості з них, особливо моралістичним, притаманна ідеалізація минулого. Торкається ця пісня й популярної в карпатській пісенній новотворчості теми пияцтва, яку ми вже відзначали вище в піснях про лісорубів та плотарів.

Незважаючи на свою оригінальність, яскравий реалізм, популярність в Карпатах, наведені нами пісні-новотвори з лісорубівською тематикою майже невідомі широкому загалові: з десятків цих пісень та варіантів опубліковані лічені одиниці. У той час, коли в гірських

[42] *Шухевич Володимир.* Гуцульщина.— Ч. 3.— Львів, 1902.— С. 235.
[43] *Франко І.* Дещо про Борислав // *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість.— К., 1955.— С. 147.
[44] Українські народні пісні. Пісні суспільно-побутові.— К., 1967.— С. 618.
[45] Про варварські методи експлуатації карпатських лісів у дорадянську добу та в 40-х — 60-х рр. н. с. й про сумні наслідки такого «господарювання» див. у кн.: *Генсірук С.* Ліси Українських Карпат та їх використання.— К., 1964.— С. 4—41, 302—306 та ін.

селах творилися й передавалися з вуст у вуста співанки про нужденне життя лісорубів, у фольклорних збірниках — під тиском ідеологічних установ — друкувалися «твори» агітаційно-риторичного характеру, які не мали нічого спільного з народною творчістю.

Підводячи підсумок сказаному, відзначимо, що лісопромислова тематика досить поширена в українській народній пісенності Карпат. Образи, пов'язані з працею лісорубів і плотогонів, дуже часто зустрічаються, зокрема, в коломийках, у т. ч. в зачинах монострофи у функції формальної паралелі або тла по відношенню до основного змісту поетичних мініатюр. А це є свідченням поширеності самого заняття, важливості його для горян, оскільки воно певним чином позначилося на особливостях їхнього світосприймання. Побутували в Карпатах і коломийки, в яких висловлювалися думки й почуття лісоруба-заробітчанина з характерними для них скаргами на тяжку працю.

Десь у першій половині 20-го століття з'являються тут і «довгі», багатострофні пісні про лісорубів з розгорнутим сюжетом та коломийковою ритмомелодикою. Пік популярності цих пісень припадає на 40—70-ті роки, коли в Карпатах лісорозробки велися з найбільшою інтенсивністю, а умови життя і праці лісорубів були надзвичайно незадовільними. Пісні цього типу сповнені скарг на важку працю, холод, що їх змушені були терпіти робітники на лісорозробках. Велика кількість цих співанок, спільність і своєрідність їхньої тематики, проблематики, образно-стилістичних засобів дозволяє виділити їх в окрему жанрово-тематичну групу української соціально-побутової пісенності [46].

Пісні про карпатських лісорубів і плотарів збагачують українську соціально-побутову пісенність оригінальними образами і сюжетами, виявляючи в той же час спільні риси з іншими тематичними групами пісенних творів цього жанру, в першу чергу з заробітчанськими піснями. Гідно представлені в збірниках українських народних пісень, вони могли б стати цінним надбанням загальнослов'янської фольклористики.

ВЯЧЕСЛАВ ГНАТЮК

Переяслав-Хмельницький

[46] Першу спробу аналізу творів цього жанрів здійснила канадська етномузиколог Е. Фовк, яка 1970 року видала збірку «Пісні лісорубів із північно-західних лісів».— Див.: *Медвідський.* Збирання і вивчення українського фольклору в Канаді // Нар. творчість та етнографія.— 1991.— № 2.— С. 41.

ПРО ОДНУ З ТРАДИЦІЙ БУДІВНИЧИХ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ

Місцевість, де протягом XI—XX століть зводилася Києво-Печерська лавра є унікальною заповідною зоною. Кожна навіть незначна на перший погляд споруда ансамблю монастиря, майже кожний метр території містить цінні факти для історичної науки.

Як приклад, можна згадати історико-архівні та натурні дослідження ризниці Дальніх печер (за інвентарним описом заповідника — корпусу № 73), проведені співробітниками Інституту «Укрпроектреставрація» Держбуду України у зв'язку з необхідністю ремонтно-реставраційних робіт. У порівнянні з багатьма будівлями Києво-Печерської лаври вона має невеликі розміри, скромні архітектурні форми. Розташована над урвищем високого берега Дніпра, над одним з двох входів (східним) до лабіринту Дальніх печер. Це цегляна, прямокутна за планом одноповерхова з підвалом спорудa, до якої зі сходу прилягає кругла кам'яно-дерев'яна башта, завершена куполом з главкою і хрестом. Під баштою знаходиться квадратний за планом цокольний

поверх, який веде до печер. Із заходу, з головної площі Дальнопечерного монастирського комплексу, до ризниці, а точніше, до башти, підходить критий дерев'яний перехід-галерея.

Свідоцтв про те, як був оформлений вхід до печер у давньоруський період, не зберіглося. Відомо тільки, що в 1240 році, під час навали на Київ татаро-монгольських полчищ Батия, входи до печер були засипані ченцями, які прагнули врятувати свої реліквії від пограбувань і знищення [1].

Вперше це зазначається в історичній літературі кінця XVI ст. Подорожуючи в 1594 році через Київ до запорозьких козаків, посол німецького імператора Еріх Лясота побував у печерах Києво-Печерського монастиря і описав їх. В цьому описі є згадка про те, що входи до печер «оброблені майже так, як це мусить бути при вході в рудники» [2].

Традиція зведення над входами до печер Києво-Печерського монастиря культових споруд, очевидно, склалася трохи пізніше. Однак у розглядувані часи біля входів до печер будувалися легкі покриття, дашки, тамбури, що захищали їх від снігу та дощової води. До найбільш ранніх іконографічних матеріалів із зображенням входів до монастирських печер, слід віднести дереворити стародруків XVII ст. На гравюрах над східним входом до Дальніх печер зображена культова споруда, що обов'язково супроводжується підписом: «Церковь святого Андрея». Придивившись до характеру виконання штрихування на дереворитах, передачі форм і фактури будівель робимо висновок, що на них відтворена Андріївська церква, збудована з дерева, а з другої половини XVII ст. — з каменю. Автори монографії «Киев во второй половине XVII века» Г. В. Алферова і В. А. Харламов, аналізуючи відомий план І. Ушакова від 1695 року, цілком слушно називають споруду біля східного входу в Дальні печери «камінним невеликим кубоподібним храмом» [3].

За панорамними та аксонометричними зображеннями монастиря другої половини XVIII ст. форма споруди над східним входом до печер змінюється: перетворюється в трисхідний об'єм, перший ярус якого має вигляд галереї з багатьма (до дев'яти) отворів, що виходять на схід, до Дніпра. Докладні плани Дальнопечерного комплексу цього періоду, що збереглися, дозволяють уявити планувальну та об'ємно-просторову структуру цієї споруди. В експлікації до планів бачимо, що вхід до печер діє через розташований на першому поверсі квадратний за планом кам'яний об'єм колишньої Андріївської церкви — «каміний вертеп, звідки входять у печеру». Зі сходу до «вертепу» приєднується крита галерея — «перехід на печеру», що звертає до заходу майже під прямим кутом, а між ними зображено шість опорних стовпів. Аналізуючи їх, робимо висновок, що давній кам'яний об'єм «вертепа» та стовпи були основою, на якій зводилися два верхні дерев'яні яруси будівлі, зображеної на панорамах. На схід від неї показано кручу над Дніпром, укріплену поблизу входу до печер складними конструкціями з дерева.

Слід зауважити, що постійний зсув крутих дніпрових берегів уже з давніх часів становив загрозу існуванню печер. Його причиною була дія дніпрової води, що підмивала береги, також руйнівна сила вітру, атмосферні опади, підземні джерела, температурні перепади тощо. Траплялися у Києві і землетруси, що завдавали печерам значних руйнувань, як, наприклад, сильний землетрус 1614 року [4].

Чи провадилися протизсувні заходи раніш XVIII ст., відомостей про це в літературних джерелах не збереглося. Однак відомо, що по-

[1] Див.: *Болховитинов Е.* Описание Киево-Печерской лавры с присовокуплением разных грамот.— К., 1847.— С. 103.

[2] Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей.— К., 1874, ч. II.— С. 21.

[3] *Алферова Г. В., Харламов В. А.* Киев во второй половине XVII века.— К., 1982.— С. 67.

[4] Див.: *Закревский Н.* Описание Киева.— М., 1968, т. II.— С. 662.

чинаючи з середини цього сторіччя на укріплення крутих схилів біля Дальніх і Ближніх печер з царської казни виділялися значні суми грошей та під керівництвом досвідчених військових інженерів-будівельників київського гарнізону (оскільки Києво-Печерська лавра входила до складу Печерської фортеці) провадилися масштабні деревоземляні роботи, причому особлива увага і зусилля приділялися укріпленню крутішого схилу біля Дальніх печер. Під горою зводиться потужна контрфорсна стіна, будується особлива дренажна система для відведення грунтових вод, обладнується по схилу горба система заломів з вбиванням дубових паль, засіваються схили рослинами з довгим і міцним корінням. Найбільш небезпечні ділянки поблизу східного входу до печер покривають спеціальним наметом з дошок. На жаль, усі названі заходи, як показав час, не змогли забезпечити стопроцентної міцності схилу: обвали і зсуви час від часу однак відбувалися. І ось за цих обставин у 1810 році царський уряд, враховуючи, що територія лаври є частиною Печерської фортеці й потребує додаткового укріплення, та у зв'язку з загрозою вторгнення в Росію наполеонівських військ, приймає рішення передати «опікування схилом разом з іншими фортечими церквами Інженерному Департаменту, нарівні з фортецею із загальних сум фортифікаційних» [5].

Оскільки дерев'яна споруда над урвищем до згаданого часу вже зруйнувалася, питанням її реконструкції, в силу зазначених обставин, повинна була зайнятися «інженерна команда» київського військового гарнізону. Внаслідок цього «замість колишньої дерев'яної будівлі була збудована камінна башта...», — зауважує сучасник подій, автор монографії, присвяченої Києво-Печерській лаврі, митрополіт Євгеній Болховитінов [6].

Уявлення про те, який вигляд набула споруда після реконструкції, дають панорамні зображення монастиря XIX ст. На цих панорамах дерев'яна галерея прилягає до невеликої (у порівнянні з величними лаврськими церквами та дзвіницями) круглої башти з хрестом. Дерев'яна пірамідальна будівля, що існувала раніше, мабуть, була більш монументальною, аніж нова кам'яна.

Дані про характер робіт, що провадилися при реконструкції, та імена майстрів-будівничих, які брали участь, є в об'ємній архівній справі від 1809—1810 років: «О выстройке на Дальних пещерах над вертепом башенки каменной», знайденій у фондах Центрального державного Історичного архіву України. Отже, документ свідчить, що автором будівництва мурованої башти та прилеглої до неї нової галереї (збудованої замість старої, занепалої і розібраної) був «інженерний генерал Ілля Олександрович Глухов». У минулому один з найближчих соратників славетного полководця О. Суворова, який останні роки своєї службової діяльності присвятив справі вдосконалення оборонних укріплень Києва [7]. 20 серпня 1809 року він подав у Лавру «план, фасад та профіль, яким чином ... над вертепом або входом камінним у печеру звести замість колишнього і зломаного дерев'яного горища або світлиці кирпичну башту круглу» [8]. Таким чином, при будівництві круглої башти, що збереглася до наших днів, використана давня квадратна за планом мурована будівля — основа колишньої Андріївської церкви, зафіксованої іконографічними матеріалами XVII—XVIII ст.

Протягом XIX ст. споруда над східним входом до Дальніх печер значних змін не зазнавала, якщо не враховувати прибудову до башти із заходу прямокутного об'єму, що нині є підвальним поверхом ризниці. Стежачи за кресленнями монастиря, можна зробити висновок, що ця прибудова з'явилася в середині XIX ст. З того часу вся споруда

[5] Центральний державний воєнно-історичний архів (Москва), ф. 13135, оп. 3, спр. 984, арк. 19.
[6] *Болховитинов Е.* Описание Киево-Печерской лавры.
[7] Див.: *Иконников С. В.* Киев в 1654—1855 годах. — К., 1904.— С. 90.
[8] Центральний державний історичний архів України, ф. 128, оп. 1 (загальна), спр. 1260.

дістала назву «ризниці» Дальніх печер, невід'ємним елементом споруди стає східна дільниця оборонної стіни Нижньої лаври (зведеної в 1844—1846 роках), що разом з ризницею має один дах. Щодо другого надземного, поверху ризниці Дальніх печер відомо, що зведений він був у 1915 році за проектом єпархіяльного архітектора Е. Ф. Ермакова в маловиразних еклектичних формах[9].

Приведена періодизація перебудов та добудов споруди базується не тільки на історико-архівних матеріалах. Вона повністю підтверджується результатами натурних досліджень — характером кладки, розчинів, розміром цегли того чи того періодів.

Проведені дослідження свідчать про глибокі коріння традиції зведення монументальних споруд на місцях пам'ятних для народу, а також про високу професійну майстерність, розвинений естетичний смак будівничих минулого, зокрема майстрів по дереву. Вони прикрасили крутий берег Дніпра високою триярусною пірамідальною спорудою з характерним для української народної архітектури елементом — ошатною обхідною галереєю, що, на жаль, не зберіглася до наших днів, але її зображення залишилося на панорамах монастиря періоду бароккo.

Враховуючи значимість місця, на якому стоїть споруда, незвичайну її долю і призначення, а, головне, наявність в її фундаменті залишків Андріївської церкви XVII ст. (місцезнаходження якої досі точно визначене не було)[10], слід її зарахувати до дуже цінних пам'яток архітектури, що охороняються державою та зробити ще одним експозиційно-екскурсійним об'єктом заповідника.

МИХАЙЛО ДЕГТЯРЬОВ,
ЛАРИСА МИШУТКІНА

Київ

[9] *Там же,* ф. 128, оп. 1 (благочинна), спр. 3537.
[10] На думку деяких авторитетних дослідників стародавня Андріївська церква нібито знаходилася на тому місці, де зараз стоїть Аннозачатьєвська церква Дальньопечерного монастирського комплексу (Див.: *Петров Н. И.* Историко-топографические очерки древнего Киева.— К., 1897.— С. 85).

НОВІ ДАНІ ПРО РИБОТИЦЬКИЙ МАЛЯРСЬКИЙ ОСЕРЕДОК ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Починаючи з XVI ст. в руслі процесу оновлення духовної культури на українських землях йде інтенсивне формування нових живописних осередків. Як свідчать документи XVII ст., малярі працюють майже в кожному місті чи містечку. Отже, можемо стверджувати, що в цей час на українських землях утворюється розгалужена система малярських осередків, тогочасний живопис посідає почесне місце в духовній культурі епохи.

В останні десятиліття увагу дослідників привертають Риботичі. Це західноукраїнське містечко (нині територія ПНР) в XVII—XVIII ст. було одним з центрів іконописання. Акти церковних візитацій середини другої половини XVIII ст. неодноразово вказують на образи «роботи риботицької». Мистецьке життя м. Риботич досліджене частково, а в науковий обіг введено тільки декілька розрізнених фактів. Виникнення риботицького малярського осередку не досліджене. Але Євангеліє збірки Львівського музею українського мистецтва, переписане в 1589 р. рукою «Прокопія поповича нареченого з Дубровки малярчика з Риботич»[1], свідчить, що воно припадає десь на кінець XVI ст. Ю. Т. Фра-

[1] *Nowacka Janina.* Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach // Polska sztuka ludowa.— 1961.— N 3.— S. 37.

зік допускає можливість ідентифікації ім'я маляра з Риботич Якова [2] з перемишльським майстром, який мав ідентичне ім'я і згадується в документах міського архіву за 1617—1625 рр. До даного часу зафіксовано з Риботичів двох майстрів XVII ст.: Якова — автора опублікованих Я. Новацькою «Страстей» 1675 р.[3] та відомого з документу 1679 р. Михайла [4]. Іноді риботицьким маляром називають померлого в 1672 р. іконописця Ісайю Герасимовича, ієродиякона Лаврівського монастиря [5], але крім походження з цієї місцевості про його зв'язки з місцевим малярським осередком нічого не відомо. П. М. Жолтовський [6] називає риботицьким майстром Івана Щирецького з Перемишля, два авторських підписи якого виявлено на обрамленні ікон іконостасу церкви села Сухий на Закарпатті, проте тільки написи не дають підстав це стверджувати.

Наявні відомості свідчать, що в 70-х роках XVII ст. в Риботичах одночасно працювало не менше двох малярів і місцевий малярський осередок, очевидно, вже мав певну історію. Нововиявлені матеріали цілком підтвердили правоту такого погляду й неспростовно довели існування в місті активного малярського осередку. Віднайдені дані відносяться як до відомих майстрів, так і до тих, чиї імена ще не фігурували. Так, ім'я маляра Михайла згадується вже в 1660 р.[7]. Найбільш обширні відомості про нього та його родину виявлено у вказаних П. М. Жолтовським та В. П. Отковичем актах Львівського єпископського суду [8], про що відповідним документом є декрет у судовій справі між риботицьким кравцем Іваном Нагуміком та «шляхетними панством Самуїлом Добрянським, капітаном його королівської милості, і Катериною, подружжям, в присутності учтивих Марії — матері, та Івана — рідного брата шляхетної Катерини, перебуваючих на той час у Львові». З тексту декрету випливає, що Катерина була одружена з Нагуміком і розлучена з ним 21 червня 1676 р. Далі викладено причини розлучення, що свідчать без перебільшення про трагічну долю риботицької малярівни. На десятому році життя її батьки змусили вступити у шлюб з Нагуміком. Впродовж восьми років Катерина «не як дружина, а як невільниця майже щодня переносила тиранське биття, поневіряння, нендзу, голод і холод». По восьми роках малярівна повернулася до батьківського дому, а пізніше якийсь час жила в жіночому монастирі у Яворові. І Нагумік не переслідував Катерину впродовж п'яти років, але одночасно вперто не хотів ставати до суду. Катерина зуміла добитися розлучення, а двома роками пізніше, 14 вересня 1678 р. вийшла заміж за шляхтича Самійла Добрянського. Вінчання відбулося в містечку Станіславчик (нині село Бродівського району на Львівщині). В місцевій парафіяльній церкві до нашого часу зберігся екземпляр львівського Євангелія 1636 р., в якому зроблено запис про шлюб «Катерини, цорки пана Михаїла, маляра риботицкого» з шляхетним Самійлом Добрянським. Очевидно, після повторного одруження Катерини її перший чоловік в свою чергу звернувся до єпіскопського суду. Своїм декретом від 31 жовтня 1679 р. той підтвердив розлучення і законність другого шлюбу Катерини. Нагуміку

[2] Див.: *Frazik Juliusz Tomasz.* Sztuka ziemi przemyskiej i sanockiej około roku 1600. Uwagi o wykonawcach.— Sztuka około roku 1600.— Warszawa.— 1974.— S. 217.

[3] Див.: *Nowacka Janina.* Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach.— S. 31.

[4] Див.: *Жолтовський П. М.* Словник художників, що працювали на Україні в XIV—XVIII ст. — Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 143; *Откович В. П.* Коллекция икон рыботицких мастеров из Львовского музея украинского искусства.— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983.— Л., 1985.— С. 321.

[5] Див.: *Луб Ісидор.* Лаврівський пам'ятник XVII—XX вв. // Записки чина св. Василія Великого, VI, 1936.— С. 314.

[6] Див.: *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 282.

[7] Див.: Центральний державний історичний архів УРСР у Львові (Далі — ЦДІАЛ).— Ф. 13, оп. І, спр. 390.— С. 2030.

[8] Див.: Львівський музей українського мистецтва, сектор рукописів і стародруків.— Ркл. 175, а. 1—2 зв.

декрет рекомендував «постаратися собі іншого пристойного приятеля (тобто дружину — В. А.) і взяти з ним шлюб згідно християнського звичаю». Зіставлення наведених у документі відомостей дає підстави зробити висновок, що Катерина народилася не пізніше 50-х рр. XVII ст. Отже, вже в той час Михайло був жонатий і працював самостійно. На цій підставі можна зробити висновок, що діяльність маляра в Риботичах охоплює щонайменше 50—70-і рр. XVII ст. В подальших архівних пошуках може бути корисною згадка про дружину маляра Марію та його сина Івана.

Документ 1660 р., в якому вперше згадується Михайло, йде мова і про риботицького маляра — Рибініка. На жаль, інших відомостей про нього розшукати не пощастило.

В архівних матеріалах впродовж майже двох десятків років згадується риботицький маляр Василь. Вперше він фігурує в переліку групи міщан-українців, яка вчинила напад на костьол 1671 р.[9] 2 жовтня 1687 р. маляр Васько та його син Андрій, названий далі малярчиком, від свого імені та всіх жителів Риботич висловили в актових книгах Перемишльського міського суду протест проти шляхтича Франциска Годлевського за напад на місто і, зокрема, поранення Андрія[10]. Можливо, до художника відноситься і вміщена в тій же актовій книзі згадка про риботицького лавника Васька муляра[11] (писарі нерідко плутали при написанні букви «а» та «у», досить близькі за накресленням у тогочасному латинському скорописі). Останній запис про Васька виявлено в реєстрі збитків, вчинених у містечку військовим загоном у 1690 р.[12]. Як видно з документів XVII ст., малярчиком тоді називали і сина маляра, і малярського челядника. Ця обставина не дозволяє наполягати на тому, що Андрій теж був живописцем і бачити в ньому та його батькові першу відому нам родину риботицьких малярів.

Одразу двох майстрів з Риботич згадано в свідченні датованому 19 січня 1678 р. самбірського скульптора Симона Лелі про сварку між малярами Яцьком та Іванком Домбровським[13]. За словами скульптора вони прибули до Самбора на ярмарок на св. Катерини (25 листопада 1677 р.) і «будучи зі мною знайомі, — розповідає С. Леля, — затягнули мене на горілку і взялися мене нею мордувати, а самі не хотіли замовляти. Не будучи в змозі видертися, я запросив їх до себе на обід», де вони пересварилися і челядникові Симона Лелі Іллі довелося їх розбороняти. Зі слів скульптора не можна довідатися, з якою метою малярі прибули на ярмарок, однак не приходиться виключати, що їх перебування в Самборі може бути пов'язане з якимось не відомими нам обставинами творчої діяльності майстрів. На ярмарку вони могли й продавати свої роботи й домовлятися із замовниками про виконання різного роду малярських робіт. У своїй заяві С. Леля підкреслює, що Яцько був осілим і навіть райцею. Він, безперечно, ідентичний з уже згадуваним риботицьким міщанином Яковом, автором «Страстей» 1675 р. Протиставлення Яцька Іванкові Домбровському може означати лише одне: той був чоловіком прийшлим. Це варта уваги вказівка на один з шляхів формування майстрів риботицького малярського осередку. Поряд з малярами місцевого походження працювали й вихідці з інших місць.

Вартий уваги факт тісних зв'язків риботицьких майстрів з самбірським мистецьким середовищем. На той час це місто було одним з найбільших і активних мистецьких осередків західноукраїнських земель. Документи міського архіву відносяться до другої половини XVI—XVII ст. свідчать, що тут працювало близько тридцяти малярів та скульпторів. Видаються не випадковими і контакти риботицьких

[9] ЦДІАЛ.— Ф. 13, оп. 1, спр. 411.— С. 2449.
[10] *Там же.*— Спр. 446.— С. 1696—1697.
[11] *Там же.*— С. 1733.
[12] *Там же.*— Спр. 453.— С. 1517.
[13] *Там же.*— Ф. 43, оп. І, спр. 131.— С. 19—20.

майстрів зі скульптором. Впродовж XVII ст. різьбярський декор використовується як у комплексах іконостасів, так і в обрамленнях окремих ікон. За таких умов тісна співпраця малярів та скульпторів набирає нового характеру. Якщо в роки високого середньовіччя їх взаємозв'язок базувався на тому, що малярі виконували поліхромію та позолоту скульптури, то пізніше між ними встановлюється ніби зворотній зв'язок: виконана скульптором чи різьбярем сницарська обудова стає невід'ємною складовою частиною як великих живописних ансамблів, так і окремих малярських творів. Так що Симон Леля цілком міг працювати разом з риботицькими майстрами.

Вдалося віднайти й імена двох скульпторів, які жили в Риботичах. Перший з них — Іван Ілляшевич, вбитий 10 вересня 1673 р. шляхтичем Миколою Хановським у селі Цісова, куди він прибув забрати «товари за численні вироби свого ремесла», зроблені «з розпорядження і на потребу згаданого шляхетного Хановського» [14]. На жаль, документ не вказує, яку саме роботу виконував «скульптор або сницар» на потребу шляхтича. Був Іван Ілляшевич «родичем риботицьким», сином мельника Іллі.

Другий риботицький сницар — Ілля — згаданий в зв'язку з малярем Василем цитованому реєстрі збитків, вчинених у місті військовим загоном у 1690 р. Крім Іллі, тут названо також Гриця столярчика, який, як свідчать матеріали про мистецьку практику Львова XVII ст., теж міг виконувати різьбярські і навіть скульптурні роботи.

Приведені архівні відомості дозволяють зробити висновок, що в другій половині XVII ст. в Риботичах працювала порівняно невелика група малярів та скульпторів. Зібрані матеріали переконливо доводять наявність у вказаний час у Риботичах активного малярського осередку. Як свідчать документи, всі названі майстри жили і працювали в місті. На цьому факті варто особливо наголосити, оскільки намітилася тенденція до більш широкого трактування поняття риботицький малярський осередок. З неї виходить, зокрема, прагнення П. М. Жолтовського віднести до числа риботицьких майстрів Івана Щирецького.

Прізвище цього маляра відоме з двох авторських підписів 1679 та 1680 років на обрамленнях ікон іконостасу церкви Іоанна Предтечі в селі Сухий [15]. В обох випадках він називає себе малярем з Перемишля. Іван Щирецький був членом Юр'івського братства в Мостиськах [16]. Документи міського архіву дозволили встановити, що вказані відомості стосуються однієї і тієї ж особи. 21 жовтня 1660 р. Іван Щирецький купив будинок на північній стороні ринкової площі [17]. Пізніше, не маючи можливості сплатити міські податки, він продав будинок і, очевидно, перебрався до Перемишля, бо поквитування покупця — мостиського кравця Василя Щирецького вчинив саме там [18]. Документ від 22 лютого 1679 р. називає Василя внуком «Івана маляра, а перед тим міщанина мостиського» [19]. У Василя виникли труднощі з підтвердженням права власності, бо ніяких документів на будинок, крім згаданого перемишльського поквитування, він не мав. Тому на прохання Василя перебуваючи в Мостиськах 8 липня 1680 р. «славетний Іван маляр, а перед тим міщанин мостиський, разом зі своїм сином Яцентієм, народженим з другого шлюбу з небіжкою Мариною Канафольською», зробив у міському уряді зізнання з приводу згаданого будинку. Оскільки в час, про який іде мова, Іван жив у Перемишлі, можна впевнено ідентифікувати його з автором закарпатських авто-

[14] *Там же.*— Ф. 13, оп. І, спр. 416.— С. 1551.

[15] Див.: *Саханев Всеволод.* Карпаторусская иконопись.— Центральная Европа, 1931.— С. 593; *Його ж.* Новый карпаторусский эпиграфический материал // Науковый зборник товариства «Просвѣта» в Ужгородѣ за 1932 рок.— Ужгород, 1932.— С. 73—74; *Його ж.* Народное искусство в иконописи Карпатской Руси.— Центральная Европа, 1934.— С. 19—21.

[16] Див.: Архив Юго-Западной России.— Ч. І, т. 10.— К., 1904.— С. 523.

[17] Див.: ЦДІАЛ.— Ф. 35, оп. І, спр. 6, а. 44.

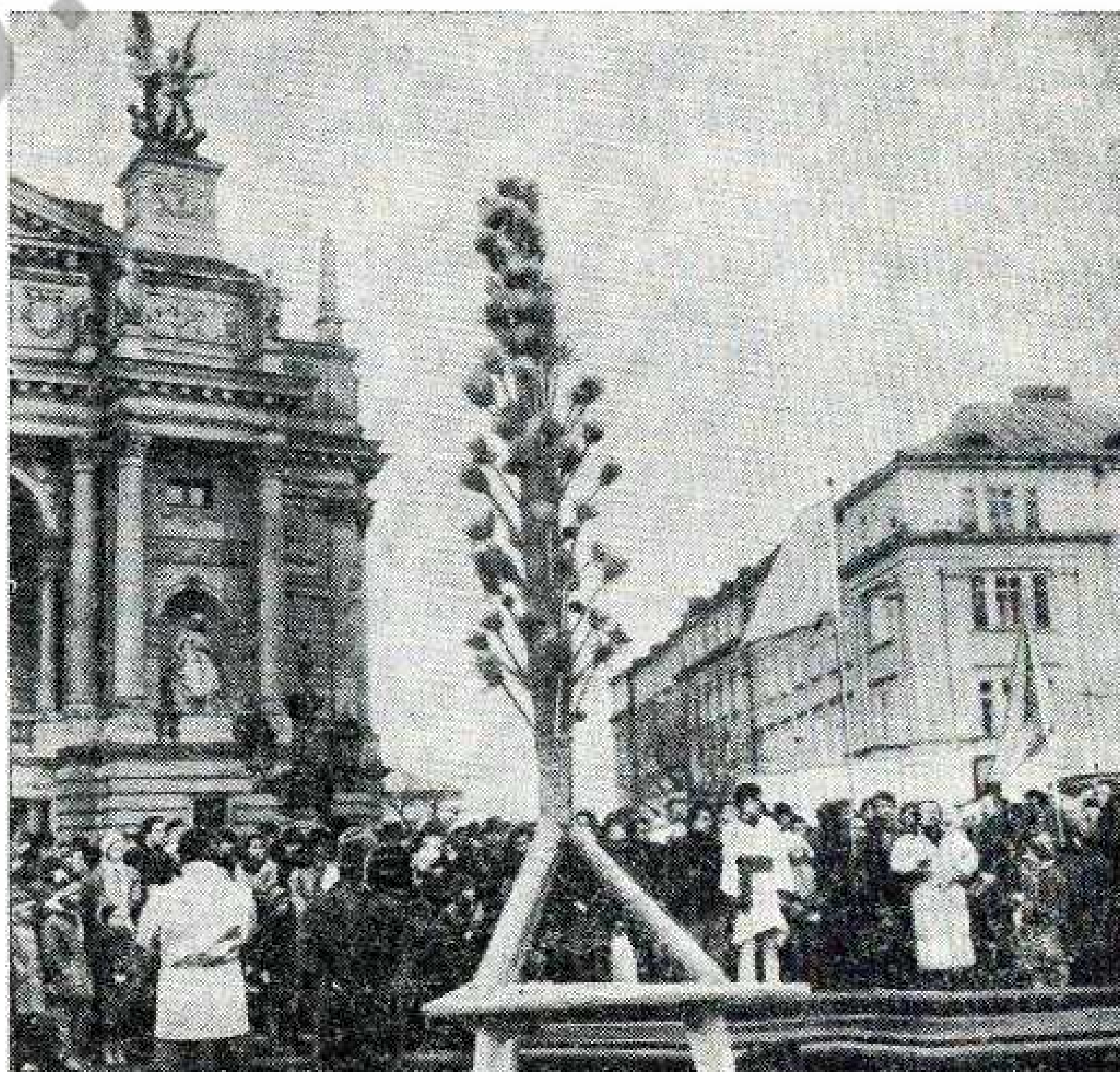
[18] *Там же.*— Спр. 4, а. 166; спр. 6. а. 44.

[19] *Там же.*— Спр. 4, а. 166.

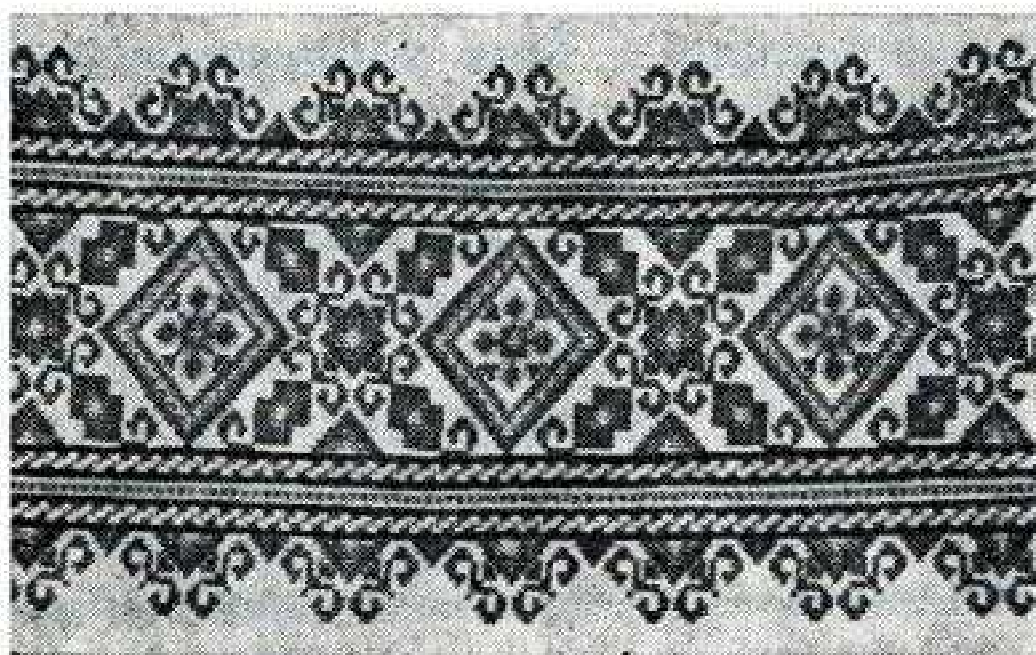
графів. Виявлені документи відносяться до двох десятиліть життя Івана Щирецького в Мостиськах та Перемишлі. Його роботи на Закарпатті вказують шлях розповсюдження робіт майстрів українсько-польського пограниччя (найкраще відомий з діяльності малярів Судової Вишні). Наявні документальні матеріали не дають ніяких підстав пов'язувати Івана Щирецького з Риботичами. Інша річ стилістичні аналогії. Однак близькість такого характеру, властива значній групі пам'яток, збережених на суміжних територіях України, Польщі, Словаччини та Румунії, аж ніяк не свідчить про те, що Риботичі задавали тон в мистецькому житті вказаного регіону. Наполягати на протилежному — означає штучно прив'язувати до даного містечка цілу течію в малярстві великого історико-культурного регіону і позбавляти всякої суті саме поняття риботицького малярського осередку.

ВОЛОДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ

Львів



Дідух. Фрагмент Новоріччя на Львівщині.
Фото Степана Філіпчука. 1991.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФУНДАМЕНТАЛЬНА ПРАЦЯ З ТРАДИЦІЙНОГО ХЛІБОРОБСТВА УКРАЇНИ

Павлюк С. П. Традиційне хліборобство України: Агротехнічний аспект. К., 1991.— 224 с.

В цій грунтовній монографії С. Павлюка всебічно розглянуто агротехніку одного з всесвітньовизнаних «хліборобських» народів світу — українців. Вперше в нашій етнографії висвітлено історико-культурний розвиток хліборобства на терені України від найдавніших часів дотепер, проаналізовані його технологічні засоби та особливості розвитку в різних регіонах.

В першому розділі «Історичні форми землеволодіння і землекористування. Традиційні системи рільництва» на широкому історичному тлі розглянуто функції та місце систем рільництва в контексті традиційного хліборобства, а також питання становлення і вдосконалення рільництва, побутування на Україні первісних форм землеробства, заснованих на використанні природної родючості грунту і парової системи традиційного хліборобства.

У другому розділі «Традиційні форми підтримання родючості грунту на Україні» висвітлено формування основ традиційної агротехніки, окреслено найважливіші фактори агротехнічного процесу, зокрема, удобрення грунтів і становлення традиційних способів їх підживлення.

Третій розділ присвячено генезі типологічних традицій обробітку грунту. Тут йдеться про первісні засоби підготовки грунту, технічно-конструктивне вдосконалення знарядь оранки, характер обробітку землі, агрономічну ефективність його підготовки — як синтез емпіричних знань і традиційних способів.

Слід підкреслити, що монографія написана на величезному фактичному матеріалі, зібраному автором у польових умовах, з широким залученням архівних, музейних та інших джерел.

Заслуговує на увагу грунтовний науковий апарат рецензованої праці. Поважна наукова база з проблем розвитку агрокультури різних народів у їх історичному розвитку дала змогу авторові визначити місце і роль цього явища в житті українського народу, проаналізувати етнокультурні взаємини з іншими етнічними спільностями, передусім слов'янськими.

Непересічною заслугою автора є чітка методична визначеність об'єкта дослідження. Вельми слушна його думка, що хліборобство виступало водночас як соціально-економічна категорія і етнографічно-культурне явище, репрезентоване в своїй основі знаряддями праці, технологічними процесами та обрядово-ритуальними діями. Звідси випливає необхідність всебічного висвітлення обох аспектів, технологічного й духовно-світоглядного, що автор успішно й розв'язав.

У праці С. Павлюка знайшли вияв складні проблеми розвитку землеробства на терені України від простих форм трипільської епохи до сучасних індустріалізованих явищ, причому автор справедливо підкреслює, що археологічні культури IV—I тисячоліть до н. е. стали основою формування слов'янської традиційної землеробської культури, а осілий спосіб життя сприяв тому, що ця галузь господарської діяльності стала провідною.

Досить грунтовні тези дослідника про еволюцію землеробської техніки і технологічних прийомів, формування регіональних особливостей агротехнічного процесу та обрядово-ритуальних дійств.

Незаперечний внесок С. Павлюка у вирішення дискусійного в недавньому минулому питання про ступінь збереження «етнічної специфіки» в сфері землеробського виробництва. Дослідник аргументовано довів, що навіть в індустріальну епоху, в умовах розвитку капіталістичних стосунків і товарно-ринкових відносин, в розвинутій системі землеробства різних районів України досить стійко зберігалися традиційні форми хліборобської культури. Особливу увагу автор приділив раціональним народним знанням у галузі агротехніки, метрології, метереології та ін. Цій темі, як відомо, він уже присвятив ряд інших публікацій, зокрема на сторінках журналу «Дзвін».

Викликають зацікавлення тези С. Павлюка, присвячені взаємозв'язку екологічних умов і соціально-економічного стану життя селян, виникненню різних господарсько-культурних типів хліборобства, змінам систем землекористування. Автор робить оригінальну спробу класифікувати процеси етнізації аграрної культури в різні історичні епохи.

Автор постійно звертається до наукових дисциплін, суміжних з етнографією — археології, історії, мовознавства, з'ясовує етимологію ряду термінів, пов'язаних з хліборобством. Багато з них розглянуто по-новому («рільництво», «землеробство» та ін.).

Слід відзначити, що книжка С. Павлюка збагачена цікавим ілюстративним матеріалом, який стосується систем рільництва і розвитку традицій обробітку грунту.

Високо оцінюючи в цілому рецензовану працю, хочемо висловити й ряд зауважень. Зокрема, на наш погляд, варто було б більше сказати про системи землекористування і агротехнічні засоби, поширені серед іноземних колоністів півдня України. До речі, професор Б. Братанич був не чеським, а хорватським етнографом.

Праця С. Павлюка є непересічним виданням, присвяченим найважливішому історико-культурному і господарсько-виробничому явищу в житті українського народу. Вихід її в світ викликає значний інтерес серед широкого кола фахівців, усіх, хто цікавиться культурою та побутом населення України. Поза сумнівом, наукові проблеми, викладені й успішно розв'язані автором, матимуть не лише науково-теоретичне, а й практичне значення щодо піднесення хліборобського господарювання на Україні.

Всеволод НАУЛКО

Київ

ЛЕГЕНДИ ТА ПЕРЕКАЗИ НИЖНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ

Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини. Упорядник і автор приміток В. А. Чабаненко. К., 1990.— 261 с.

Відродження української історії, культури супроводжується глибоким зацікавленням фольклором, розмаїттям його жанрів. Та чи не найбільший інтерес викликають твори на історико-героїчну тему. Зростання національної самосвідомості народу неможливе без звернення до матеріалів такого характеру, до писемних пам'яток — літописів, а також праць істориків Г. Кониського, Д. Бантиш-Каменського, М. Маркевича, М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша, Д. Багалія, Д. Яворницького, М. Аркаса, М. Грушевського, О. Єфименко, І. Крип'якевича, Д. Дорошенка та ін.

Особлива роль у житті народу належить легендам та переказам, які виникли в первісному суспільстві й розвивалися разом із мовою, вдосконаленням людської свідомості. Завдяки їм значною мірою відбувався процес пізнання, процес передачі від покоління до покоління знань, умінь, уявлень про світ. Писемні пам'ятки, давні літописи частково зафіксували усні твори цих жанрів (згадаймо «Повість минулих літ», «Київський літопис», «Галицько-Волинський літопис», «Літопис Самовидця» тощо); основну ж частину їх зберегла історична пам'ять народу.

Починаючи з XIX століття, збирачі фольклору систематично записували й публікували легенди та перекази, а тому до нас дійшло багато закріплених на письмі перлин усної народної прози. Більшість матеріалів опубліковано в XIX — на початку XX ст., ті збірники стали раритетами, малодоступними навіть для спеціалістів. За часи Радянської влади жанрам легенд і переказів взагалі, а творам про козаччи-

ну особливо, майже не приділялося уваги. Комуністична ідеологія, імперська теорія «злиття націй», сталінсько-сусловсько-брежнєвська задушлива атмосфера не сприяли збирацькій роботі, розвиткові фольклористики. Достатньо сказати, що про жанр української легенди ми не маємо жодної монографії. А в цій царині є що досліджувати, публікувати. Саме тому вихід збірника «Савур-могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини» (К., 1990. — 261 с.), що його упорядкував відомий вчений В. А. Чабаненко, — помітне явище в українській фольклористиці.

Понад тридцять років В. А. Чабаненко записував усні твори на півдні України, залучав до цієї важливої справи студентів колишнього Запорізького державного педагогічного інституту, а нині університету. На основі давніх і новіших публікацій, більше сотні власних і студентських записів дослідник робить висновок: «Історична пам'ять нижньонаддніпрянців підтверджує колоніальний характер царських намірів щодо Запорожжя»[1], про що свого часу писав ще М. І. Костомаров. Отож недарма у статті «Від упорядника» зазначено: «Нижня Наддніпрянщина — споконвіку слов'янська, українська земля. Кожний її клаптик политий кров'ю і потом нашого народу, народу хоробрих воїнів-оборонців і невтомних сіячів-ратаїв» (с. 5).

До книги «Савур-могила» ввійшли легенди та перекази, записані на території Дніпропетровської, Запорізької, Херсонської і частково Донецької областей. Використано записи видатних діячів української культури І. Манжури, О. Стороженка, О. Афанасьєва-Чужбинського, Я. Новицького, Д. Яворницького, а також чимало творів, що їх зафіксували В. Чабаненко, І. Березовський та інші сучасні збирачі фольклору. Добір і класифікація легенд та переказів підпорядковані тематичному принципові, що й зумовило розподіл матеріалу на вісім розділів.

«Із прадавніх криниць» — так названо першу групу творів, куди потрапили давні за походженням фольклорні зразки: космогонічні, антропоморфічні, зоогонічні, апокрифічні, матеріали з народної демонології. Вони відобразили уявлення наших прадавніх предків про землю, небо, сонце, місяць, зорі, про різноманітні явища природи, про походження рослин, тварин, птахів, про чудодійні перетворення одних видів живої природи в інші. Міфологічні легенди та перекази — оригінальний спадок сивої давнини, що й досі хвилює душу. Побутування їх у наш час хоч і пригасилося, проте, як свідчать записи збирачів, власні спостереження, не відмерло. Як не зникли з пам'яті переважно літніх людей апокрифічні легенди, пов'язані з церковно-релігійною літературою, біблійними сюжетами, житіями святих тощо. Ці твори, розказані «дуже інтересно, не раз поетично і драматично», на думку І. Франка, «сильно вдаряли на фантазію»[2]. Хоч таких зразків у рецензованому збірнику небагато, все ж вони дають певне уявлення про «порядкування» Бога, Ісуса Христа й апостолів на землі.

Основна частина вміщеного в «Савур-могилі» матеріалу присвячена запорозькому козацтву. Легенди та перекази розділів «Ой Січ-мати», «Великий Луг-батько», «Славнії лицарі» яскраво висвітлюють образ героя — оборонця й визволителя рідної землі. Як відомо, запорозьке козацтво з'явилося на історичній арені п'ять століть тому. Його появу спричинило люте горе українського народу, заподіяне запеклими ворогами. Прагнення волі, незалежності, щасливого життя із «тихими водами, ясними зорями, краєм веселим і миром хрещенним» гуртувало українців, кликало до збройної боротьби. До лав козацтва вступали найвідважніші, наймужніші люди, готові «битись до загину за рідну Вкраїну». У легендах та переказах про них говориться: «то був народ розумний і войовничий», «знаюки», «характерники», «на своїй землі їх ніхто не міг узяти». Саме за волелюбність, організований опір турецько-татарським, північним та західним нападникам народ героїзував запорожців, зображував непереможними, мудрими лицарями, патріотами рідної землі. Чарування, надприродні здібності козаків-характерників гіпнотично впливати на оточення та на себе самих, а відтак — вигравати битви, визволяти з полону побратимів чи й багатотисячний ясир, відбито в десятках легенд: «Куля їх не не брала», «Погоні вони не боялися», «Як запорожці ману напускали», «Прикинувся вовком», «Характерник у бою за Хортицю», «Химородник Хвесько» та ін.

[1] *Чабаненко В. А.* Запорозьке козацтво в історичній пам'яті населення Нижньої Наддніпрянщини.— У зб.: Матеріали першої республіканської науково-практичної конференції «Проблеми історії запорізького козацтва в сучасній історичній науці та музейній практиці».— Дніпропетровськ, 1990.— С. 55—59.

[2] Апокрифи і легенди з українських рукописів зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко.— В кн.: Пам'ятки українсько-руської мови і літератури.— Т. 2.— Львів, 1899.— С. 1.

Особливо овіяні гіперболічно-легендарною романтикою героїзму козацькі ватажки. Так, славний кошовий Війська Запорізького Іван Сірко в легендах (одна з них говорить, що герой народився із зубами,— яка промовиста деталь!) перекидається в хорта, вміє заворожувати загони чужинців, внаслідок чого вони, вбачаючи один в одному ворога, самовирубуються до ноги; навіть рука мертвого Сірка здатна сім літ забезпечувати одноплемінникам перемоги в боях.

Народні легенди та перекази підкреслюють: рідна земля, боротьба за соціальну справедливість, за волю множать сили, стають запорукою перемог і безсмертної слави. У вміщених творах чітко простежуються невичерпний оптимізм українського народу, вірність найголовнішій національній ідеї — ідеї свободи й незалежності, про що з таким глибоким пафосом-вірою писав Т. Шевченко: «І на оновленій землі врага не буде, супостата...»

Окремий розділ присвячено заклятим (переважно запорожцями) скарбам. Тут ідеться про те, які скарби закопувалися в землю, в могили, яким чином вони дають про себе знати, як їх можна здобути. Чотири легенди та перекази ввійшли до розділу «Понад шляхом чумацьким», де висвітлено побут українських вільнолюбів, їхні дружні стосунки з козаками-запорожцями.

Логічним продовженням добрих справ славних лицарів стали на Україні народні месники, захисники трудящого люду: Олекса Довбуш у Прикарпатті та в Карпатах, Устим Кармалюк на Поділлі, Лук'ян Кобилиця на Буковині. Були свої герої і в степовій Україні. Пам'ять народу зберегла чимало творів про відважних ватажків, стихійних бунтарів. Декілька легенд та переказів на цю тему й склали групу з назвою «Оборонці покривджених».

Згадаймо свої поїздки до того чи іншого міста, села. Скрізь нам розповідали якусь легенду чи переказ про заснування населеного пункту. Найчастіше мова йшла про історичні події в місцевості, про незабутні діяння народних героїв. Проте нерідко доводилося чути розповіді про походження назв озера, лісу, річки, гори, скелі, урочища, долини, окремого старого дерева, криниці, могили... Назву будь-якого географічного об'єкта, як відомо, вивчає топоніміка, отож легенди та перекази, пов'язані з нею, виокремлено в розряд топонімічних. У книзі «Савур-могила» такі твори складають чималий розділ: «Отак і назвали». В них усно «задокументована» історія Нижньої Наддніпрянщини — свідчення глибокої поваги народу до свого минулого, до всього того, що має значення для нащадків. Топонімічні твори про Нікополь, Кривий Ріг, Томаківку, Нові Кодаки, про слободи, річки Орель, Кінська, Вовча, Чортомлик, острови, могили, скелі, урочища, балки — надзвичайно цікавий матеріал для краєзнавців, археологів, дослідників фольклорної скарбниці народу, а насамперед — для підростаючого покоління, сповненого жаги пізнання правдивої історії України, зокрема історії запорозького козацтва.

Багатьом жанрам фольклору, а легендам та переказам — не в останню чергу, властива поліфункціональність. Часом один твір містить у собі кілька типів, за яким здійснюється класифікація: скажімо, топонімічні легенди та перекази часто за характером героїчні, тобто походження певних загальновідомих та вузькомісцевих географічних назв вони пов'язують з історичними особами та подіями, розкривають на тлі конкретної доби в житті народу чи краю. Іноді ці твори мають і міфологічні характеристики. А тому не дивно, що класифікація матеріалів у збірнику подекуди досить довільна, як, до речі, вона довільна і в багатьох випадках наукового видання «Легенд та переказів» 1985 року. Очевидно, наукова систематизація, класифікація легенд та переказів в українській фольклористиці попереду, а відтак переноситься в майбутнє й найбільш повне академічне видання цього пласта усної народної прози.

Для неупередженої, науково виваженої оцінки легенд та переказів необхідна публікація якнайповнішого зібрання цих творів. Та особливо велике значення, як засвідчує збірник «Савур-могила», матимуть раніше надруковані зразки про героїв козаччини, що зберігаються в архівних сховищах, приватних колекціях. Легенда та перекази про героїв козаччини,— унікальне надбання у фольклорі українського народу, своєрідний пам'ятник національної самосвідомості.

Микола ДМИТРЕНКО

Київ

ДОСЛІДЖЕННЯ ЕТНІЧНОЇ ІСТОРІЇ БІЛОРУСІВ

Пилипенко М. Ф. Возникновение Белоруссии. Новая концепция. Минск, 1991.— 143 с.

Вивчення етногенезу, формування народів і націй — особлива галузь історичного пізнання. Тривалий час у радянській науці вона була одним з бастіонів протиборства марксистської та антимарксистської ідеологій. Виходячи з «класових» позицій та «контрпропагандистських» завдань, основні інтелектуальні зусилля витрачалися на критику «буржуазно-націоналістичних фальсифікацій» і спростування різних «псевдотеорій». Жорстка політична ангажованість гальмувала творчі пошуки вчених, штовхала їх на шлях апологетики офіційно визнаним (а тому і єдино вірним) схемам етнічного й соціального розвитку людства. За умов перебудови й демократизації суспільствознавчі науки поступово звільняються від тяжкої спадщини тоталітарної доби, прагнучи більш глибоко й об'єктивно осмислювати факти бурхливого сьогодення й події далекого минулого. Ці позитивні зрушення відчутні і в рецензованій праці, що має яскраво виражений дискусійний характер.

Об'єктом, на якому фокусується увага М. Ф. Пилипенка, є білоруський народ, його походження, давня й середньовічна історія. Цією проблематикою дослідник займається вже давно й досить продуктивно, що засвідчують видана у 1981 році книга «Этнография Белоруссии» та інші публікації.

Структурно монографія складається з семи тематичних розділів, логічно пов'язаних між собою і підпорядкованих основному задуму, сформульованому в низці запитань: «Хто були предки білорусів?», «Коли білоруси як народ сформувалися?», «Яким чином?», «Під впливом яких причин, факторів?», «На якій території?». Шукаючи відповіді на них, автор відмовивсь од уявлень про білоруський етногенез як спрощену прямолінійну еволюцію, а також від його пояснень лише з погляду міграційних рухів населення. Натомість він послідовно дотримується комплексного, міждисциплінарного підходу до аналізу заплутаних проблем походження східно-слов'янських етнічних спільностей.

Обгрунтуванню теоретичних і методологічних принципів такого підходу присвячений перший розділ. Особливо уважно розглядаються в ньому такі ключові поняття як «етнос» і «етнічна територія». За цими історико-культурними феноменами, на думку автора, завжди криється своєрідна комбінація матеріальної, соціальної, духовної культури, мови та самосвідомості. Найбільшою мірою етнічні ознаки притаманні мові, вони є головним засобом спілкування, зв'язку, без мови немає ні етносу, ні етнічної території. Звідси логічно випливає потреба уважного вивчення еволюції діалектів мови, з якими часто узгоджуються етнокультурні діалектні особливості.

Донедавна в радянській історіографії панувало критичне ставлення до дифузіонізму в культурі як напрямку зарубіжної етнографії, що доходило нерідко до повного його заперечення. Виступаючи проти такої крайньої позиції, М. Ф. Пилипенко наголошує на значних евристичних можливостях дифузії, якщо її розглядати у строгих хронологічних рамках із врахуванням впливу на неї різноманітних факторів. Під цим кутом зору виявляється продуктивним авторське бачення етнічних процесів як сполучення еволюції й дифузії, що «утворює механізм потоку явищ культури в просторі й часі» (с. 14).

Хоча територія Білорусії заселена понад 40 тисяч років тому, але етнічну приналежність місцевих груп населення вдається ідентифікувати лише з кінця нового кам'яного віку, тобто приблизно три тисячі років до н. е. Тоді, ймовірно, у Пониманщині й Подніпров'ї з'явилися групи уральського населення, його фінно-угорської гілки, а у верхів'ях Прип'яті — окремі групи індоєвропейців. Кардинальні зміни в етнічному складі населення Білорусії відбулися у добу раннього металу, коли індоєвропейці розселилися повсюдно, асимілювавши іноетнічні групи. За спостереженням автора, в цей період північну й центральну частину досліджуваної території займало населення балтської гілки й лише спорадично на південному заході — слов'янське. На етапі раннього середньовіччя історичні та лінгвістичні джерела фіксують широке розселення слов'ян, які поступово асимілювали місцеве балтське населення, внаслідок чого сформувалися первісні східнослов'янські етнічні спільності — дреговичі, радимичі, кривичі.

Принципово важливим є висновок М. Ф. Пилипенка про те, що етнічна територія «Русі» з самого початку поділялась на регіони, які не відповідали колишнім етнічним

територіям первісних східнослов'янських етнічних спільностей. Зокрема, землі майбутніх білорусів за локальними ознаками мови й культури утворювали дві діалектно-етнографічні зони. Перша — поліська, ядром якої була Поприп'ятщина. Населення цього регіону — поліщуки пізніше увійшли до складу як білоруськополіського та українського населення переконливо простежується у рецензованій праці за даними лінгвістики, антропології, а також за суттєвими ознаками матеріальної і духовної культури.

Землі Подвинщини, Верхнього Подніпров'я у період пізньої давньоруської доби входили до складу другої діалектно-етнографічної зони, за якою насамперед закріпилася регіональна назва «білоруської». Ретельне зіставлення різноманітних джерел показало, що цей термін з самого початку прикладався до регіону, складові частини якого увійшли потім як до етнічної території білоруського народу, так і етнічної території великорусів. Щодо останніх, мова йде про деякі райони Псковщини, Смоленщини, Тверського краю.

Досить переконливо, на наш погляд, М. Ф. Пилипенко доводить, що етнічний простір сучасної Білорусії сформувався у пізньому середньовіччі внаслідок консолідації колишньої північної частини «поліського» й південної частини «білоруського (подвинсько-дніпровського) субетносів давньоруської етнічної спільності. Крім основного східнослов'янського населення, до складу білоруського етносу влилися окремі групи західнослов'янського (польського), балтського (пруси, ятвяги, жемайти) і тюркського (татарського) населення. Всі вони, безперечно, були додатковим компонентом формування білоруської народності, але не відіграли ролі субстрату.

До найважливіших чинників, які впливали на процеси етнічної консолідації білорусів автор цілком слушно відносить: зміни історичних умов розвитку Поприп'ятщини, Понімапщини, Подвиння й Подніпров'я у пізньому середньовіччі; тривалу спільну боротьбу населення цього краю проти іноземних загарбників за свою незалежність; прискорений соціально-економічний розвиток центральної зони Білорусії; зрушення в політичній ситуації, пов'язані з виникненням на карті Східної Європи значної держави — Великого князівства Литовського, Руського і Жемойтського. У цьому контексті аргументовано звучить одне з центральних положень рецензованої праці про те, що основною передумовою утворення Білорусії і білорусів виступає змішення поприп'ятського й подвинсько-дніпровського східнослов'янського населення, еволюція та дифузія елементів їх культури та мови, перегрупування цих елементів. У полі зору автора зміни етнічної самосвідомості й світогляду населення досліджуваного краю, проте інтегруючий фактор християнізації, на наш погляд, заслуговує більш пильної уваги.

З інтересом читаються сторінки, присвячені історичній трансформації терміну «Біла Русь». Своє сучасне етнічне значення він набув лише у XV—XVI ст., коли охопив всю територію новосформованого комплексу мови й культури, названого білоруським. Змістовно висвітлений також генезис середньовічного історико-географічного поняття «Чорна Русь», що вперше згадується в джерелах з 1284 р. Цікаво, що цей термін прикладався до західних земель не лише Білорусії, а й України (Галичина) та Великоросії, прилеглих до кордонів з Ливонією, Литвою і Польщею. Відкидаючи застарілі трактовки походження локативу «Чорна Русь», автор схиляється до думки, що першим його запровадили балти, які в такий спосіб визначили географію своїх східнослов'янських сусідів. За світоглядними уявленнями балтів, чорний колір символізував західну сторону, а білий — східну. Відповідно до цього наближену до Литви найбільш західну частину Русі стали називати Чорною Руссю, а розташовану на Сході у Подніпров'ї — Білою Руссю.

Глибоке вивчення фактичного матеріалу й теорії етнічних процесів дозволили М. Ф. Пилипенкові розкрити безпідставність або суперечливість ряду концепцій про виникнення Білорусії та білорусів. До числа збанкрутілих й відкинутих самим життям належать, зокрема, створені ще в XIX ст. «польська» й «великоруська» концепції, що не визнавали Білорусію самостійною етнічною територією, а білоруську мову розглядали як діалект польської або російської. Добре відомо, що подібними «теоріями» шовіністи Росії та Польщі намагалися перекреслити право на існування й українського народу.

Своєчасною є дискусія автора з прибічниками «балтської» концепції (В. В. Седов, П. Н. Третьяков та інші), які пояснюють появу Білорусії й білорусів передусім синтезом традиційної культури і мови слов'ян з традиційною культурою і мовою балтів. Провівши фахову експертизу етнографічних даних, які наводяться на її підтримку, М. Ф. Пилипенко не вважає їх переконливими. На його думку, балтське населення

мало суттєвий вплив на формування ранніх східнослов'янських етнічних спільностей кривичів, радимичів, дреговичів, проте виділення білоруського етносу серед інших груп слов'янського населення вже не було зумовлене впливом балтів, що проживали на території сучасної Білорусії.

Автор аргументовано спростовує хибність «кривичської» концепції, вступає в дискусію зі своїми попередниками — Э. Ф. Карським, В. І. Пічетою, М. В. Гринблатом, які не враховували того факту, що між кривичами, дреговичами, радимичами, з одного боку, й білорусами — з іншого не було безпосередньої спадкоємності. Пояснення цього слід шукати в надмірній архаїзації даних білоруської мови й білоруської традиційної культури, в ігноруванні такої важливої ознаки етносу як етнічна свідомість тощо.

Не всі етапи походження Білої Русі відображені у рецензованій праці рівноцінно. Значною мірою це пов'язано із загальним станом джерельної бази. З поля зору автора випав цікавий сюжет прабатьківщини слов'ян, що включає в себе і поліську гіпотезу. Дещо апріорною і недостатньо обгрунтованою сприймається «фундаметальна» теза про існування єдиної східнослов'янської народності. Не секрет, що дискусія з цього питання остаточно ще не завершена. Можна пошкодувати, що автор мало скористався вагомим доробком української історіографії з проблем слов'янського етногенезу.

Зроблені зауваження носять частковий характер і не впливають на загальну позитивну оцінку дослідження. М. Ф. Пилипенкові вдалося створити грунтовну й оригінальну книгу. Складні питання витоків білоруського народу проаналізовані в ній глибоко, багатопланово, на сучасному теоретичному рівні. Все це дає підстави вважати її вагомим внеском у слов'янську історію та етнографію.

Олександр КУРОЧКІН

Київ

ЛІКУВАННЯ РОСЛИНАМИ

Товстуха Є. С. Фітотерапія.
К., 1991.— 192 с.

Не часто з'являються книжки, на сторінках яких знаходимо поради з народної медицини, дізнаємося про її історію, а також про застосування тих чи інших трав у повсякденному житті. Варто сказати, що взагалі видавництво «Здоров'я» недостатньо приділяє уваги таким виданням, тому поява книжки «Фітотерапія» Є. С. Товстухи стала явищем неординарним. Автор — відомий письменник (популярні його твори «Гомін сердець», «Микола Лисенко», «Кирило Стеценко», «Як пізнати дружину»), ще більше знаний на Україні та за її межами лікар-практик, якого в Яготині на Київщині шанують і як громадського діяча, збирача народної мудрості.

«Фітотерапія», з'явившись друком, відразу ж зникла з полиць, стала раритетним виданням. Адже в книзі узагальнено багаторічний досвід медика, який, використовуючи багаті традиції українського народу, лікує поширені хвороби за допомогою рослин, що ростуть на території України. Звичайно, одразу треба підкреслити основне — рецепти лікування в окремих випадках розроблені і скомпоновані самим автором на основі власних спостережень. Автор сам заготовляє сировину, сам готує ліки.

Лікарські рослини, описані Є. Товстухою в книзі, поширені у всіх регіонах республіки і досить популярні в народі з давніх давен, як, скажімо, аїр, акація, кульбаба, ліщина звичайна, малина, овес, первоцвіт, подорожник великий, ромашка та ін.

Варто відзначити, що є ряд видань, які знайомлять і лікарськими властивостями оточуючого нас рослинного світу, часто подають рецепти, іноді в суміші кількох компонентів, наприклад, книга «Ліки навколо нас» В. В. Кархута, «Плодові і ягідні рослини-цілителі» Л. Г. Дудченко, В. В. Кривенко, довідник «Пряноароматичні і пряносмакові рослини» цих же авторів, А. Я. Губергіна та М. І. Соломченко «Лікарські рослини Донбасу», а також видання «Народна медицина українців» З. Є. Болтарович. Однак, Є. Товстуха у своїй книзі індивідуалізується як описом цілющих властивостей тієї чи іншої рослини, так і добором їх суміші при конкретній хворобі.

Книга Є. Товстухи «Фітотерапія» закликає постійно звертатися до рідної природи як довідника здоров'я не тільки лікарів-професіоналів, а й народних цілителів і всіх тих, хто любить і шанує лікування рослинами. Протягом трьох десятків років праці автор організовував фітотерапевтичні відділення при лікувальних закладах в різних географічних регіонах України і прийшов до висновку, що іноді найбільшу результативність у лікуванні можна досягти засобами фітотерапії. Недарма він пише, що «багатовікова пам'ять українського народу — це невичерпна скарбниця знань з різних галузей життя, в тому числі і про широке використання лікарських рослин» (стор. 4). Є. Товстуха поєднав у своїх методах досягнення медичної науки з тисячолітніми набутками народної медицини і народознавства взагалі.

Кількість лікарських рослин у природі сягає понад двадцять тисяч. Офіційна медицина використовує всього близько трьохсот. Перспективи вивчення і застосування на практиці багатющого світу рослин величезні. У реєстрі лікарських засобів Є. Товстухи ми, можна сказати, заново відкриваємо для себе цілющі властивості таких відомих раніше рослин, як каланхое гірчасте, миколайчики сині, салат посівний, соняшник звичайний, осика, очанка лікарська, пирій та ін. Трапляються також і рідко згадувані, навіть незнайомі назви рослин,— це козлятник лікарський, буквиця лікарська, огірочник лікарський, чаполоч пахуча, остудник голий та ін.

Книга Є. Товстухи «Фітотерапія» має логічно виправдану структуру побудови. Є. Товстуха показує динаміку застосування рослин для лікування численних недуг, більше того, він вперше стверджує, що археологія, розшифровуючи клинописні глиняні таблички, вже там знаходила письмові свідчення про використання лікарських рослин ассірійцями, шумерами, вавілонянами. Ці народи, як і єгиптяни, використовували в лікуванні смоли, запашні олії, численні бальзами, а згодом пізнавали цілющі властивості алое, подорожника, ялівця.

Не залишає поза увагою Євген Товстуха біологічної дії препаратів, добутих з лікарських рослин, визначає речовини первинного синтезу (серед них, як відомо, білки, вуглеводи, ферменти, ліпіди), та вторинного (алкалоїди, глікозиди, дубильні речовини, пектин, фітонциди, крохмаль, вітаміни тощо). Розповідь автора і грунтовна, і наукова, і разом з тим доступна для широкої маси читача, що не мають спеціальної медичної освіти.

За цим розділом правомірно йде кваліфікована інструкція збирання, сушіння та зберігання лікарської сировини та фармакотерапевтичне використання її.

Окремий розділ складає фітотерапія окремих соматичних та хірургічних захворювань. Серед них особливу увагу приділено рослинному лікуванню запальних процесів дихальних шляхів, хвороб шлунку, нирок та сечових шляхів, гнійних ран.

У процесі подачі лікування гнійних ран Є. Товстуха опирається на власний лікарський досвід: протягом багатьох років він використовує комплексний препарат, умовно названий пропобесаном.

У книзі наводяться комплексні засоби, застосовувані Є. Товстухою, як найбільш ефективні при лікуванні окремих недуг, показано багаторічні клінічні спостереження лікування варикозного розширення вен, тромбофлебітів, трофічних виразок та багатьох інших хвороб.

До книги додано три покажчики: алфавітний покажчик рослин за їх фармакотерапевтичною дією і медичним призначенням (із зазначенням номерів рослин, поданих у рецензованій книзі); алфавітний покажчик українських назв рослин; алфавітний покажчик російських назв і, як нам здається, найсуттєвіше те, що всі 117 рослин подані в кольорових ілюстраціях наприкінці книги.

Мова книги відзначається високою культурою, ясністю, точністю, зрозумілістю у визначеннях. У своїх теоретичних обгрунтуваннях автор уникає, по можливості, калькування з інших мов — і це підносить рівень його викладу, таким чином він урізноманітнює, збагачує словниковий склад сучасної української літературної мови.

Шкода тільки, що автор залишає поза увагою такі популярні в народі рослини, як медунка, жасмин, коноплі, липовий цвіт, півонія, люпин та інші, на практиці вони широко використовуються в процесі самолікування, скажімо, на Поділлі.

Взагалі книга Є. С. Товстухи «Фітотерапія» побудована на витоках народної медицини, повертає нас до забутих або відкинутих традицій, до тих джерел, якими живиться вся світова медична практика і дістає позитивний результат.

ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК

Київ



ХРОНІКА

ЕКСПОЗИЦІЯ РОБІТ ПАВЛА ВОЛИКА

Павло Волик ще з дитячих років увібрав прадавній дух звичаїв, обрядів, народної пісні й казок, що майстерно втілює у своїх композиціях. Він один з нечисленних митців полтавського регіону, які гармонійно поєднують академічну пластичну виучку з глибинним відчуттям народного мистецтва і художніх ремесел.

Корені його мистецької пластики й світовідчування пов'язані з рідною Котельвою. Стародавнє поселення Слобідської України славилось ремеслами: ткацьким, ковальським, гончарним, кравецьким, кушнірським, чинбарським, теслярським, бондарним. Звідси родом іконописець і портретист Петро Рогуля, етнограф і фольклорист Олександр Твердохлібов, історик Дмитро Міллер, майстер виготовлення бандур Григорій Старокожко, народний герой-партизан Сидір Ковпак.

Тут, у Котельві за три місяці до війни з фашистами у сім'ї Івана Волика та його дружини Насті народився найменший син Павло. По батьковій і материній лініях у сім'ї ковалювали і колісникували (були стельмахами). По закінченню десятирічки юнак столярував у місцевій промартілі «Перемога», по службі в армії повернувся до рідних місць і працював у промкомбінаті. З 1965 року жив у Миколаєві Львівської області. З наступного року став студентом Львівського інституту вжиткового та декоративного мистецтва. З 1971 р. Павло Волик мешкає у Полтаві й працює в системі Художнього фонду України. 1977 року митця прийняли до Спілки художників.

Мистецтво його, як національно свідомого художника, підкреслене традиціоналістичне. В творчості Павла Волика тематика рідного краю, а ширше України, пов'язана з сивою язичницькою дійсністю, історичним буттям і сучасністю. Він віддає перевагу врочисто-обрядовим дійствам під час святкування Коляди, Нового року, темам материнства, весілля, народного життя в його різних аспектах та створенню образів народних героїв Максима Залізняка, Григорія Сковороди, Марусі Чурай. Зображувальні моменти тісно сполучені й гармонійно підтримані відповідними естетичними засадами: центричністю і дзеркальністю композицій, привабливим національним колоритом, ладом і ритмікою ліній, окреслень, м'якістю пластики, в міру вживаними візерунками, переважно, в барочній інтерпретації.

В ранніх творах Павла Волика простежується зв'язок з львівською мистецькою школою і не стільки в доборі тем, скільки в трактуванні, типово львівській стилізації форм. Зображувальний ряд у «львівському опрацюванні» подекуди підкреслюється поєднанням матеріалів (дерево та метал), технік (карбування і різьблення чи малювання). В подальших роках, зокрема, в 80-х, зазначені ознаки «пом'якшуються» і набувають полтавського ліричного відтінку, мальовничості. Помітну роль тут відіграв своєрідний полтавський лісостеповий ландшафт, праматірна сива і щедра земля Котельви, прадавніх Більська й Кузємина та споглядання численних взірців народного мистецтва і рукоремесла.

Як професіонал Павло Волик майстерно володіє рисунком. По-фаховому продумані й злагоджені пропорції частин, що складають композиції. Виконані на дереві чи металі вони мають центричну побудову, що споріднює їх з блискучими зразками традиційного народного мистецтва.

Першим роком творчої самостійності по завершенню академічної освіти датується декоративне панно «Весільна» (1971 р.). В широких і глибоких дерев'яних рамках



Павло Волик.
Панно «Берегиня». Дерево, різьблення. 1991.

вставлено вісім композицій, мальованих темперою. З них акцентується дві. На одній— парубок, підстрижений «козачком» і з шаблею при боці, та струнка, як тополя, дівчина з довгою косою. На другій — подружня пара: чоловік у шапці з люлькою в руках, молодиця в очіпку, правою рукою підтримує ледь похилену голову. Поміж ними — менші за розмірами композиції з декоративно трактованими за національним духом постатями дівчат, хлопців-молодців, козаків, які вирушають у похід. Граціозно в'ються рослинні галузки, тонко опрацьовані чотирикутники делікатними карбованими з латуні смужками-рамочками. Художнє і декоративне втілення твору підтримане тотожним й не нав'язливим літературним підгрунтям.

Етапним твором є деревоподібна за абрисом композиція «Чари» (1974), репродукована в солідних книжкових виданнях як характерний взірець сучасної української професійної пластики з дерева. Про історію створення даної роботи автор нам розповідав ще 1970 року: «Тему кохання вирішували багато митців і мене вона не минула. Спочатку був пошук олівцем на аркушах паперу. Потім виліпив композицію в пластиліні, щоб відчути рельєф. Звертався до такого матеріалу, як шамот. На жаль, він «не підійшов». Вдома, в Котельві, знайшов кусок старої червоної верби». М'який, червонуватий колір підсилив настрій твору. В центрі — у віттях кремезного гіллястого дерева — гніздо з голубами. Внизу, обабіч його — постаті закоханих, які дарують квіти. Фольклорний мотив весілля трансформовано в пластичний і поетичний образ квітучої весни, кругообігу й продовження роду людського. Тонкі й делікатні порізки

на вербі чергуються з округлими й плинними западинами; постаті закоханих і птахи у гнізді — утворюють стійку трикутну форму, а відтак — рівновагу і архітектонічний розподіл мас.

В іншому плані пластично вирішений та оздоблений твір «Весільний мотив» (1984). Як на будинку Полтавського земства (тепер у ньому розміщений краєзнавчий музей) в композиції використано національно-архітектурну форму — шестикутні прорізи дверей і вікон. У різних «за звучанням» пропорціях та окресленнях прорізів митець зводить образи молодят, їх батьків, старост, рідних, музик, споглядачів. Разом з ними немов квітує природа, по-солов'їному співають птахи, візерунки по-барочному пластичні та красиві.

Частина творів Павла Волика базується на мотивах народних пісень: «Дівка в сінях стояла, на козака моргала», «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Ой, під вишнею, під черешнею», «Засвистали козаченьки».

Немов з праісторії постають Коляда із Зорею, Волхв, Богиня Берегиня, Богиня Слави, Коза. Найурочистіші хорали світославили й провіщали народження Нового Ра, Нового Сонця, вітали з Новим роком, бажали усім добра й здоров'я. М'яка й мальовнича пластика учасників колядницького дійства (їх святково-піднесені обличчя), які зібралися навколо восьмикутної Зорі, гармонує із зображенням солярного мотиву — сонця, пагінців з листя і квітів (твір «Коляда», 1984).

З основних художніх робіт з деревопластики Павла Волика останніх років є «Союз Неба і Землі» (1986) і «Берегиня» (1991). Для першої характерна не лише культура форм, професійний рисунок, тонке моделювання затемненою барвою в тінях, а й образотворче втілення космогонічних уявлень, що притаманні самобутнім і дуже давнім віруванням трипільців на Україні. Богиня Берегиня як синтезуючий образ праматері Всесвіту й продовжувачки людства подана в єднанні з тваринним, рослинним і підводними космосами. Її руки немов охороняють і благословляють існуючий Світ. Пізніше митці на Україні з прийняттям православ'я використовували композицію із зображенням Богині Берегині для створення «Оранти» чи «Нерушимої Стіни», подібно тій, що з мозаїки викладена на внутрішній частині апсиди Софійського собору в Києві. Відповідно малювали образ як Богоматері іконописці старої Полтавщини.

Серед скульптурних панно, виготовлених з дерева, виділяється і класично-традиційний «Козак Мамай», який побутував на Полтавщині в добу Гетьманщини і пізніше, дійшов до 30-х років нашого століття. До скульптурних творів треба долучити ще ряд виразних з художньої точки зору медалей із зображенням Григорія Сковороди, «Полтаві — 800 років», «Садівник і садженець», композицій — «Маруся Чурай», диптих «Проводи» і «Солдат повернувся» і на фізкультурну тему «Молодець!».

Павлу Волику належить низка монументально-декоративних панно, виконаних у техніці виконування в різних місцевостях Полтавщини: Котельні (на будинку районного вузла зв'язку), Полтаві (кінотеатр «Полтава», адміністративний корпус НДІ «Емільхіммаш»), с. Руденківка Новосанжарського району (середня школа).

Останні чотири роки Павло Волик присвятив себе малярству. Він як нащадок котелевських господарів, хліборобів і ремісників серйозно поставився до настановчих засад і образотворення в малярському мистецтві. Перш за все художник ретельно вивчив техніку і технологію малярської справи, що його різнить від малярів-артистів з інститутськими дипломами. Його серце й творча уява захоплена композицією, малюнком, колоритом, тональністю, проблемою світла і тіні й врешті-решт зображенням на полотні поетичного настрою природи. Художник малює рідні місця, місячні ночі над ставком, хати освітчені вечірнім сонцем, тихоплинну річку Ворсклу з її піщаними берегами, сонячні ранки, простір неба ополудні над лісовим масивом. «Хутірець», «Ніч над ставком», «Липень», «Ополудні», «Кощиків куток», «Дорога», «Вечір», «Сонячний ранок» — це найкращі.

На персональній виставці до 50-річчя Павла Волика, що спочатку була розгорнена в Будинку громадсько-політичного і культурного центру, а згодом у художньому салоні, експонували його твори за два десятиріччя (7 — художнє дерево, 4 — художній метал, 5 — скульптура і 28 — малярства).

За повоєнні десятиріччя Полтава вперше познайомилася з своїм земляком, який не просто закоханий у рідний край, а поєднав народну образотворчість з професійною, Павло Волик майстерно трансформував міфологію, народний епос, етнографічні та історичні мотиви у художні образи, надав їм життя.

ВІТАЛІЙ ХАНКО

Полтава

ВИСТАВКА ТВОРІВ РОСТИСЛАВА ПАЛЕЦЬКОГО

З травня по липень 1991 року в Одеському літературному музеї відбувалася виставка творів Заслуженого майстра народної творчості УРСР Р. М. Палецького (1932 — 1978), художника з села Троїцького Любашевського району на Одещині.

Художник не побачив своєї виставки, але його коротке життя було осяяне однією ідеєю. Можливо, йому не було відоме це, ще не звичне для нас словосполучення: екологія культури. Та його ідея була саме екологічною: зберегти унікальне і неповторне! Усією своєю творчістю він стверджував, що народна графіка не заслуговує до себе зарозумілого поблажливого ставлення. Вона не є самодіяльним «невмілим» мистецтвом. І, судячи з книги відгуків, це йому вдалося. Там основне слово, що багато разів повторюється: «Дякую! Дякую!», а точніше: «Яке щастя, що в селі живе людина, закохана в життя і в його квітучу красу». А це про роботи учнів художньої студії, створеної Р. М. Палецьким: «Коли у вчителя є учні — це щастя, продовження життя, шлях у майбутнє! Дякую, тобі Вчителю!»

Але орнаменти Р. М. Палецького не лише збуджують почуття вдячності — вони дивують, породжують запитання, які думки виникають при уважному розглядуванні? Чи зрозуміла нам мова цих орнаментів? Кожний, хто знайомився на виставці з розписами на теми «Лісової пісні» Лесі Українки, вражений проникненням художника в цей твір. Виявляється засобами народного орнаменту можна відтворити зміст, філософський смисл поезії. Як тут не згадати Ольгу Кобилянську, яка високо оцінюючи її поезію, зауважила, що її здатні зрозуміти тільки справжні інтелігенти, «які готувалися до цього раніше і лише згодом змогли висловити оригінальний погляд на неї». І це повною мірою можна віднести до Р. М. Палецького. Його розписи, як і легенди самого народу, зіткані з мільйонів кольорових ниток: традицій, пісень, віршів, легенд, міфів.

На виставці були не лише роботи-метафори, але і роботи-назви сучасних пісень— «Вьется в тесной печурке огонь». Чеховська «Чайка» дуже подібна на фантастичну істоту — щось середнє між птахом і рибою. Вона родом не з дореволюційної Росії, а з фольклору, з глибин народного світорозуміння. Це точніше «зозуля», яка залетіла в п'єсу А. П. Чехова з давньослов'янської поетичної творчості. Згадаймо плач Ярославни, що починається епічною формою: «Полечу зигзицею по Дунаєві», а перекази про перетворення нещасних жінок у неї є в усіх слов'янських народів. Є «зигзиця» і на цій виставці (розпис «Зозуля приносить щастя») — зелена зозуля з хвостом — рослина. На іншому розписі «Копав, копав криниченьку» зображено вигнуту галузку, листя і плоди — давно забуті орнаментальні знаки. А крихітна фігурка усача в шароварах вибирається в гору по галузці. Криниченька, яку копав козак — джерело життя, що дарує всьому ріст і силу. Врешті побудова орнаменту з фігурою козака.

В роботі «Той, що греблі рве» зображено якесь листя, мереживо, подібне на квіти, солярні знаки. Глядач, який шукає бодай сюжетної відповідності назви і не знаходить її — спантеличений. Можливо, не сповна зрозуміла народна мова, якою розмовляє з нами художник.

Перед нами художній образ, що становить собою якусь модель світу, котра виникла в середовищі народного світорозуміння, має водночас і універсальність, і глибоко національну своєрідність. Саме тут і розумієш, що перед тобою — дорогоцінне. Проте, що робити з парадоксами, котрі виникають під час зустрічі з народним мистецтвом? Невже народне мистецтво, потрапляючи в інше середовище, служить тільки фахівцям, які нахопалися «знань» з фольклористики та етнографії? Ці питання мучили й самого Р. М. Палецького. В нього був дивний псевдонім: «Паром». Вірогідно, і в цьому був символічний зміст. Він плив до нашого берега — і кликав нас здолати річку, не забути на нашому міському асфальті, як шепочуть трави, як земля розмовляє з людиною!

Народна творчість може зникнуть там, де немає сільського населення, де обірвані зв'язки людини з природою. Проблема образотворчого фольклору набуває екологічного характеру. Зробимо ж і ми крок назустріч Палецькому! Адже самобутня мова народної культури, що створювалася протягом багатьох століть, мусить бути зрозумілою і дітям нашим, і онукам. Інтерес до охорони та раціонального використання народної культури — не сентиментальна забава, а борг і обов'язок кожного. Народна культура — одна з дійових засобів, що спроможні захистити нас від потворності побуту, вульгарного і міщанського. Мистецтво, позбавлене морального грунту, сприяє сповзанню до замилування дешевою мішурою, утвердженню псевдокультури. А це вже

протиріччя між естетикою прекрасного і потворністю в культурі, що існує і сьогодні. Але якщо Ж.-Ж. Русо ідеалізував природний стан людства, що в його час відповідав справжній сутності людини, то в сучасну епоху розвиток культури зіткнувся з проблемою знищення природи. Нині мова йде вже не про поведінку і мораль, а про саме існування людства, яке взаємодіє з природою, зберігає цю гармонію, але і створює твори, що засвідчують про безсмертя, природи і людини. До цих творів і належать орнаменти Р. М. Палецького.

СЕРГІЙ ШЕВЕЛЬОВ

Одеса

УКРАЇНСЬКІ ВЕСНЯНКИ НА СТУДЕНТСЬКІЙ СЦЕНІ

Нещодавно в Рівненському інституті культури відбувся незвичний концерт — «Весна в піснях і музиці українського народу», який є спробою відтворити подібний літературно-музичний концерт Харківського національного хору, що був організований 1919 року Гнатом Хоткевичем. Ідея концерту, за концепцією Г. Хоткевича, полягає в показі пісень та ігор «дійсної весни» в певній системі. Літературно-художній опис концерту діяч залишив у книжці «Веснянки», яка була надрукована в Харкові 1920 року, і це дало можливість повністю реконструювати його так, як мислив і сценічно здійснив сам автор 72 роки тому. В організації сучасної постановки взяли участь художньо-наукові сили викладачів і студентів кафедри фольклору та народного співу інституту — хормейстер, автор цих рядків, науковий керівник й дослідник музичної творчості Г. Хоткевича Надія Супрун, керівник інструментального оформлення етноінструментознавець Богдан Яремко та жіноча і чоловіча групи студентського хору кафедри, які працювали майже протягом всього навчального року над здійсненням тематичної програми весняного циклу.

Авторський опис концерту «Весна в піснях і музиці українського народу» дозволив певною мірою «побачити» споконвічний досвід етносу через його традиції. На жаль, в опису відсутні нотні тексти пісень, тому їх довелося шукати в збірниках, користуючись поетично-пісенним матеріалом, повністю викладеним автором «Веснянок».

Концерт відбувся на студентській сцені, прикрашеній живими липовими гілками, квітами, рушниками, писанками і портретом самого Г. Хоткевича. Весняна програма розгорталася на основі літературного тексту (ведуча — Н. Супрун), який ілюструвався піснями та піснями-іграми, що сценічно виконувалися дівчатами і хлопцями, вдягнутими в національні костюми. Всі 26 пісень, які автор мислить в єдиній системі як «великий, величний цикл, уламок вічності», відтворювались на студентській сцені у вигляді сюжетної композиції, яку умовно можна поділити на три групи за віковими ознаками; № 1 — 10 веснянки — дитячі, № 11—14 — підліткові, № 15—26 любовні. У такому поділі бачиться «чарівна послідовність» і паралель між пробудженням природи і зародженням кохання. «Празник весни у древнього був святом любові,— зазначає Г. Хоткевич.— Але як і природа пробуджується не відразу, так само і любов». Цим зумовлений добір самих пісень. Це дівочі веснянки, в яких втілюється радісне сприйняття людиною перших дарів весни, оспівується Сонце і дівчина як символи «родючої Матері-землі, вічного життя». («Вище млина калина», «Вутка йде, вутяток веде», «Тиндику-тиндику», «Дрібу, дрібу, дрібушечки»), а також ритуальні звернення до весни, яка приносить тепло і надію на майбутній урожай («Благослови, мати», «А весна красна», «Розлилися води на чотири броди»). Друга група веснянок об'єднує пісні-ігри, що виражають безпосередню дитячу радість («Подоляночка», «Огірочки», «Кізлик», «Зайчик»). Інсценізована гра і спів цих веснянок, що відтворювали образи улюблених дитячих персонажів, тепло сприймалися глядачами. «Але вище й вище підіймається сонце,— читаємо у Г. Хоткевича,— Росте трава, росте зело усяке, ростуть дівчатка й стають дівчатами. І щось невідоме й таємне, вступає в груди, щось таке велике, що більшим і сонця здається... І розкривається вся дівоча душа, розкривається назустріч йому, милому». Отже, з цими словами автора починається дія третьої, найбільшої, групи пісень, які містять мотиви кохання, сватання, шлюбу і мають кілька різних сюжетів: чекання судженого («Дріма», «Та вербовая дощечка», «Там на горі, на красі», «Ой, чижику — горобейчику», «Плету, плету плетеницю»), ставлення дівчини до милого чи нелюба («Ой як, як миленькому постіль слати», «Ой не рости, кропе»), вибір хлопцем кращої дівчини («А ми поле оремо», «Ой на горі», «Царівно, ми твої гості»), заклик до шлюбу («Текла річечка, звеніла», «Ой рветься нам із душі», «А в тому саду чисто метено», «Ой ходить царенко, блукає», «Кострубонько», «А в неділю раненько»). Тільки в цій групі пісень до дівчат приєднуються хлопці виконанням за сценою пісні «Текла річечка, звеніла». Сюжетна лінія розгортається тут динамічно й емоційно, У нетерплячому чеканні дівчата плетуть нісенітниці, щоб подратувати хлопців, які, в свою чергу, перекручують їх слова. Але кульмінаційною піснею «Ой рветься нам з душі» вони буйно і голосливо, під звуки сопілки, дзвіночків, решітка,

бубона, калатала виступають на сцену, після чого починаються спільні пісні і танці. «В крику дикім і радіснім ловлять яструбці своїх милих Лад,— проголошує автор.— Притворно тікають від них дівчата і, не змігши втекти, падають в солодкім томлінню на руки своїх переслідувачів». З великим піднесенням, безпосереднім молодечим запалом творили юнаки і дівчата сцену взаємного прояву кохання.

Створивши єдиний, монолітний цикл з національних весняних пісень і ігор, Г. Хоткевич не тільки в художньо-сценічному втіленні проілюстрував свою концепцію щодо стихійної системності мислення народу, але й підняв локальний пісенний матеріал (зі всіма його музично-поетичними чинниками) до рівня загальносвітового значення. Спроба концертного відтворення циклу українських веснянок виявила струнку ретроспективну лінію, яка розгорнулася перед глядачами за законами і літературного твору, і театральної вистави, і музичної композиції, об'єднаних точною думкою вченого-фольклориста і багатого фантазією митця.

Михайло ДОВГАНИЧ

Рівне

ВИСТУПИ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Минуло сто років української еміграції до Канади, що широко відзначалося і в Канаді, і в Україні (наукові конференції, художні виставки, концерти; збірки й монографії, численні статті тощо). Скільки сьогодні проживає українців у Канаді, точних даних не маємо. Вчені сходяться лише на тому, що їх там близько мільйона: з них 82—90 відсотків народилися вже в Канаді, і 10—18 відсотків прибули на цю землю як емігранти у різний час — перед першою світовою війною (їх залишилося дуже мало), між першою і другою світовими війнами, тобто у 1920—1930 роках (значно більше), і після другої світової війни, так звані «переміщені особи» (цих найбільше: тоді прибуло до Канади приблизно 60—70 тисяч чоловік).

Тяжка доля судилася нашим землякам, що змушені були покидати рідний край і блукати світами в пошуках ліпших умов життя. Скільки страждань вони зазнали! Скільки було жертв і трагедій! Ось що сказав на ювілейному вечорі — 75-річчю української еміграції в Канаді — син першого українського переселенця Василь Пилипів: «В 75-річчя нашого життя в Канаді я бачу піт, кров, працю і страждання наших тяжко спрацьованих людей. Я бачу перших поселенців і їх надзвичайні труднощі, особливо жінок і дітей. Я теж бачу нові покоління і їх здобутки на цій нашій новій землі... Я маю глибоке почуття любові до цієї землі, де я прожив від перших днів нашої іммігpaції» [1].

Ті, кому судилося вижити, ніколи не забували, чиї вони сини і доньки, яких батьків діти. Тому навіть у найтяжчих обставинах, у міру можливостей, не втрачали зв'язків з рідною землею і рідною культурою. За допомогою своїх земляків з України вони спорудили пам'ятники нашим духовним проводирям — Т. Шевченкові, І. Франкові, Лесі Українці, В. Стефанику [2]. Як зіницю ока бережуть та розвивають духовне багатство своїх предків — мову, пісню, казку, легенду, танок, обряди та звичаї, плекають і передають їх своїм дітям і онукам, щоб вони не росли безбатченками та не розчинилися в чужому середовищі.

До таких українців, які в далекій Канаді плекають рідну культуру, належать і учасники відомих українських мистецьких колективів — «Шумки» та «Українських молодіжних ансамблів», про які варто розповісти детальніше. Танцювальний ансамбль «Шумка», який в 1990-му році вперше приїхав на Україну, до того часу з великим успіхом виступав із концертами в Канаді, США, Японії, Англії (навіть перед королевою Єлизаветою II). Крім того, багато членів цього прекрасного ансамблю працюють інструкторами танцювальних шкіл, де навчається понад 1200 учнів. І це дуже добре, бо наступні покоління продовжать благородну справу своїх батьків. «Шумка» — це своєрідний народний балет, що гармонійно поєднує народні танці з драматичним балетом та музикою симфонічного оркестру. Музичний репертуар «Шумки» випущено на трьох платівках.

І ось цей уславлений ансамбль у Києві, Львові, Івано-Франківську, Москві. Запрошуючи на концерт «Шумки», мистецький керівник його Іван Піхлин звернувся до мешканців Києва з такими словами: «Зі щирого серця вітаю Вас ім'ям Українських танцюристів «Шумка». Нам дуже приємно мати нагоду поділитися з Вами плодами нашої праці. Традиція нашого народу завжди була натхненням для нашого мистецтва. Багатство й різноманітність українського фольклору, якого душа висловлена в українських танцях, висловлює і те, що спільне всьому людству.

Здійснюючи наші мистецькі стремління, я намагаюся поєднати наші творчі потреби зі знанням, яке мені так щедро дано в школі Ансамблю танцю УРСР

[1] *Кольчук А.* Українці за океаном.— К., 1967.— С. 37.

[2] Про культурне життя українців у Канаді див. статтю Г. Науменка «Українці Канади...», опубліковану в журналі «Нар. творчість та етнографія» (1991.— № 4).

ім. П. П. Вірського, з культурними надбаннями українців у Канаді за останніх сто років. Синтез цих складників дозволив «Шумці» визначити свою особистість.

Внутрішню правду й красу мистецтва танцю можна передати тільки через ті переживання, що хвилюють серце, розум і почуття.

Ім'ям «Шумки» запрошую Вас на свято традиції українського танцю».

9 і 10 серпня в Київському оперному театрі ім. Т. Г. Шевченка, вщерть заповненому людьми, з великим успіхом відбулися концерти «Шумки». Почалися вони традиційним українським привітанням хлібом-сіллю, які піднесли на вишиваному рушникові канадці в барвистому одязі з різних регіонів України нашим митцям. А далі перед зором відкрилися чудові поетичні картини України, зокрема Гуцульщини, на тлі яких серед веселих забав, дівочих ігор та плетіння вінків, через спогади літньої людини показано, як зароджується кохання між чарівною Мавкою та молодим гуцулом, котрий відважно бореться за своє щастя з темними силами — заманливими чарами та підступністю Відьми, яка стоїть на перешкоді закоханим.

Все це передано засобом хореографії дуже майстерно: рухи артистів — витончені, пластичні. Вабив зір розкішний гуцульський одяг, чарувала музика.

Особливо полонила публіку дотепна композиція «Чумацьким шляхом». Чумацтво на Україні виникло давно, десь у XV ст. (або й раніше) і продовжувалось ще й у XIX ст. Композиція «Чумацьким шляхом» відтворює різні пригоди, що трапилися з чумаками в дорозі: до чумацької валки прибивається бездомний хлопець, який перешкоджає чумакам підготуватися до денної праці та має сильне бажання подружити з ними. Юнак добивається свого. Та йому не стає досвіду й знання чумацького життя, їхнього побуту. Чумаки мусять упоратися з циганами, які підкралися до чумаків, коли ті поснули, і вкрали в них речі, сватанням, невдачами та іншими пригодами, що сталися на Буковині, Волині та Закарпатті. Це подано яскраво, дотепно, дохідливо та на високому мистецькому рівні. (Досить згадати гумористичну сценку з чоботами, побудовану на основі танцю «Нові чоботи» Павла Вірського.) Дії супроводила чарівна музика, в якій вчувалися відомі нам мелодії українських народних пісень — «Дівчино моя, переяславко», «Гречаники», «Чом до мене не прийшов», «Зеленеє жито», пісні «Верховино, мати моя» та ін. Танець, музика, одяг — все органічно злилося у могутню симфонію краси. Музичний керівник і диригент «Шумки» Євген Звоздецький, якому завдячує цей колектив своїми високими успіхами, висловився так: «Де б ми тепер не жили, нас усіх українців єднає наша культура й історія, а наша історія найкраще збережена в безмежній скарбниці українських народних пісень. Від самих своїх початків українські танцюристи «Шумки» використовували традиційні українські народні мелодії для своїх танців, але рівночасно вимагали, щоб вони звучали по-новому і щоб це стало частиною «чарів Шумки». За останній 21 рік я з приємністю компонував нові мелодії, творив нові обробки, поєднував звичайні інструменти, з такими традиційними українськими народними інструментами, як бандура, цимбали й сопілка. Вірю, що в тій праці мені вдалося передати завзяття й живучість наших українських предків». Митець дякує Т. Боровецькому та М. Маркевичу за допомогу в доборі мелодій, а також канадським мандрівним музикантам Х. Чепизі, Б. Джонзу та Ш. Джонз і митцеві А. Винокурову та очолюваному ним камерному оркестру з Києва, окремим гостям-музикантам, які подорожують з ним по Україні.

Визначною подією в культурному житті Києва був і приїзд з Канади «Українських молодіжних ансамблів» під керівництвом В. Кардаша. Була неділя. Біля пам'ятника Т. Шевченкові зібралося багато киян. Тут було відправлено панахиду по Тарасу. Відправив її владика з Канади І. Борецький у супроводі артистів «Українських молодіжних ансамблів».

Після цього артисти (а крім співаків, були серед них танцюристи та музиканти) колоною в кілька рядів з хоругвами вирушили Володимирською вулицею, а потім попрямували по Бульвару Шевченка та Хрещатику до пам'ятника св. Володимира. Попереду йшли музиканти духового оркестру в білому одязі із зеленими лампасами та в зелених кашкетах, що нагадували мазепинки. Далі йшли в розкішних ризах священики і люди з хоругвами, за ними — дівчата, далі — юнаки, а далі велика громада киян і гостей міста. Дівчата були одягнені в мальовничі плахти та вишивані сорочки. Переважав вишневий колір. Груди прикрашало здебільшого вишневе з кількох разків намисто. На ногах — вишневі туфлі. Хлопці були в білому сукняному вбранні, як і музиканти. Серед гостей виднілась і група людей, одягнена у зелену форму, яку колись носили національні герої України — січові стрільці.

Колона веселково вигравала на сонці різнобарвними кольорами костюмів і рівними рядами, чітко карбуючи кроки по магістралях нашого міста аж до пам'ятника св. Володимира, де зібралося багато людей. Тут в урочистій обстановці була відправлена Літургія.

Пишні, зі смаком виготовлені костюми (не стилізовані, як це часто зустрічається у нас) у фольклорно-етнографічного ансамблю з Югославії, який уперше прибув на Україну в травні минулого року. Серед артистів були й українці. Адже зла доля розкидала наш народ по всіх континентах землі.

Ще у XVIII ст. родючі між Тисою і Дунаєм землі були заселені разом з іншими вихідцями із габзбургської монархії і знедоленими українцями, які поселилися у Керестурі й Коцурі, а в XIX ст. розселилися по інших місцевостях Бачки, Славонії і Срему та облюбували собі Бачинці, Бакич, Вербаї, Вуковар, Дюрдьово, Грабово, Митровицю, Міклошевці, Новий Сад та ін. В кінці XIX — на початку

XX ст. до Боснії й Славонії прибуло з Галичини ще понад десять тисяч переселенців, які поселилися в околиці міста Баня-Лука та Прнявор.

На запрошення фольклорно-етнографічного ансамблю «Веснянка», яким керує його засновник професор КДУ ім. Т. Г. Шевченка заслужений працівник культури України В. Нероденко, саме з Боснії і приїхав в Україну згаданий ансамбль, що діє при товаристві «Веселина Маслеша»[3].

Югославський ансамбль, створений 1948 року в Бані-Луці, поставив собі за мету збирати, плекати і популяризувати фольклор та етнографію усіх народів Югославії (національні костюми, пісні і танці). За час свого майже півстолітнього існування ансамбль зібрав у різних регіонах країни багато унікальних костюмів високої художньої цінності. Деякі з них у своїх деталях сягають глибокої давнини — понад 200 років тому. Як з'ясувалося в розмові з художнім керівником ансамблю Василем Поповичем та Марією Павлишин, яка є членом культурно-освітнього товариства ім. Т. Г. Шевченка в Бані-Луці і супроводить ансамбль як перекладачка (до речі, її дід приїхав до Бані-Луки 1903 року з Тернопільщини), ансамбль на сьогодні має понад тисячу (!) комплектів оригінальних народних костюмів, з яких понад 70% автентичних. Багато з них глядачі мали щастя побачити під час концерту. Враження — надзвичайне.

У репертуарі ансамблю близько 70 хореографічних композицій з усіх районів Югославії. На його рахунку вже понад 4000 концертів, даних в різних країнах Європи та Азії. За успішні виступи колектив має багато високих нагород, особливо в себе на Батьківщині. У 1980 році дитячий ансамбль цього колективу на всесвітньому фестивалі в Парижі одержав першу міжнародну премію — «Золотий танцюрист».

За складом ансамбль багатонаціональний. У ньому танцюють і співають серби, хорвати, македонці, словенці, албанці та юнаки й дівчата інших національностей, що проживають у Югославії. Є між ними і українці. Такий же і багатонаціональний репертуар колективу.

За віком ансамбль молодіжний. Це учні, студенти, молоді робітники. Тому в них так багато завзяття, енергії та мистецького вогню, яким вони запалюють і нас, слухачів, та прилучають до високої поезії танцю і співу. Ансамбль очолює Василь (Васа) Попович — енергійний і вимогливий балетмейстер високого класу. Технічний керівник ансамблю — Лука Медар, керівник оркестру — Драган Сесар, костюмограф — Мара Машич. Музичну аранжировку танців здійснили Рада Станич, Томислав Куліер, Тончика Маролт, Милорац Киннянович.

Вже сама поява 24 травня на сцені концертного залу Київського університету артистів-танцюристів (вони й співають) та оркестрантів в розкішних національних строях викликала в залі бурхливі оплески. Було приємно почути із уст гостей зразкову українську мову. Нею вела вечір Марія Павлишин, яка стисло характеризувала танці. У першому відділенні концерту були показані танці з центральної частини Сербії — Поморав'я і Шума. Чарували нас хлопці в темних костюмах, білих сорочках, попідперізуваних широкими різнобарвними поясами. Така ж чорнобіла гама кольорів, перемежована з червоною, переважала і в одязі дівчат. На ногах у танцюристів були барвисті панчохи і постоли. Глядачі побачили характерне для південних слов'ян коло.

Дуже сподобалися глядачам жартівливі пісні і танці з північної Хорватії, зокрема гумористична сценка з Варані, де розповідається про любовні чари і надії, коли дві дівчини-приятельки покохали одного парубка. Вабив око і одяг чорно-білих барв — на дівчатах широкі і довгі спідниці, злегка вишиті, корсети, що нагадують наші лемківські чи бойківські. Танці з Хорватії теж характеризувалися то замкненим, то розірваним колом, розподілом на танцювальні пари, що нагадує наші коломийки (гуцулки).

Зачарував глядача своєрідний старобоснійський танець з південної частини Боснії — Гламочка. Він був виконаний без музичного супроводу під звуки ритмічних кроків, якими керував один із танцюристів, та передзвону прикрас, що на костюмах, надзвичайно мальовничих: у дівчат білі з візерунками спідниці, темні вишивані запаски і корсети, що блищали золотом, різнобарвні крайки, на головах корони, білі намітки, на ногах шкарпетки з різнобарвними узорами, оздоблені постоли; у хлопців — темні костюми, широкі пояси, корсети, оздоблені під золото, на ногах теж різнокольорові шкарпети та постоли. А на головах — фески — головні убори з червоним дном, обрамленим чорною стрічкою. Танець дуже нагадує українську тропотянку.

Пластичним малюнком легких і коротких жіночих кроків, які передають скромність і лагідність дівчини, і високих чоловічих кроків з підскакуванням, що характеризують юнацьку силу, полонили зір танці з Македонії (Повардар'я). Танці досить швидкі. Найперше починають дівчата, далі танцюють самі хлопці. Своїм характером, темпераментом і малюнком ці танці нагадують наші з Карпат і його околиць — аркан та гайдук. Блискучу хореографію танців з Македонії здійснив Екрем Чизмич. Гама кольорів на костюмах — червоно-біла. У хлопців — білі штани, довгі білі сорочки, оздоблені сардаки. У дівчат — білі сорочки, вишиті внизу, такі ж з геометричним орнаментом запаски, кольорові крайки. На головах — білі намітки, на ногах — червоні панчохи.

[3] При товаристві «Веселина Маслеша», крім танцювального ансамблю, існують ще й гуртки — драматичний, літературний (молодого автора), оркестр народних інструментів — всього близько 500 чоловік.

У другому відділенні були виконані танці з найпівнічнішої частини Країни Косово — з міста Призрена. Ці танці характеризуються повільними і поважними рухами, що говорить про спокійний характер і спокійне життя багатих призренських людей. Костюми на танцюристах теж розкішні, багатобарвні.

Артисти показали нам і гірські танці із середньої частини Словенії, з-під Альп. Це типові полька і вальс. Танці відображають також хатню роботу — шиття. Верхня частина одягу — чергування білого, червоного, зеленого і голубого кольорів, нижня частина — темна, що теж поєднується з білою барвою. На ногах — у хлопців чорні чоботи, у дівчат — темні туфлі.

З героїчної Чорногорії митці теж привезли оригінальні танці, головна риса яких — відокремлення кола дівчат і хлопців із вибиранням найліпших танцюристів. Танці стрімкі. Костюми теж пишні, різнокольорові. На танцюристах орнаментовані сірі свитки, які нагадують наші, тільки без рукавів. На ногах — білі панчохи і постоли. З великою цікавістю глядачі подивилися двоповерховий танець, який в Україні називається вежею. Танцювало 8 хлопців — чотири внизу, а чотири поставали їм на плечі. Нижня частина одягу на хлопцях була темного (чорного та синього) кольору, верхня — червоного. Пояси жовті, панчохи білі, орнаментовані постоли, на головах фески.

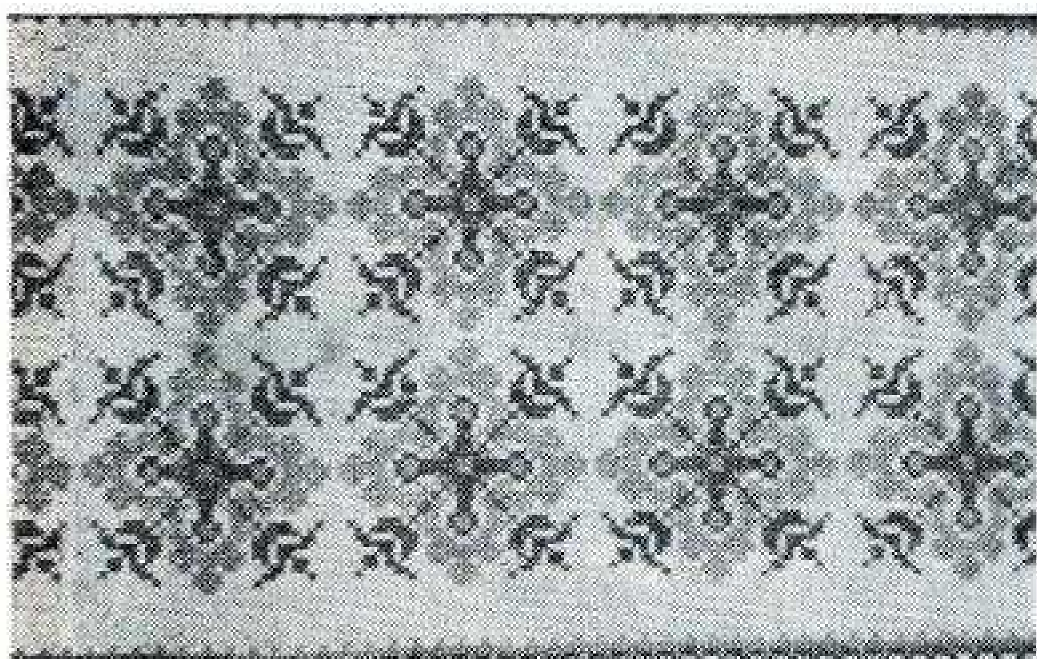
Гості показали також танці з південної частини Воєводини, з Банату, де, до речі, як і в Бані-Луці, є чимало українців, що відбилося на танцях. Танцювали то парами, то більшими і меншими колами і нарешті великим колом. Кроки — дрібні, швидкі, що характерне і для наших танців із західного регіону. У костюмах переважають кольори білі, чорні, червоні і жовтогарячі. Взагалі на піснях, танцях і одягу відчувається взаємовпливи різних слов'янських і неслов'янських народів.

Із задоволенням слухав зал співачку, в одязі якої яскраво відчувається вплив турецького народного мистецтва, у супроводі оркестру. Під бурхливі аплодисменти закінчився концерт шопськими танцями. Шопами називають тваринників, які проживають у прикордонних частинах Сербії і Македонії. Високі чоловічі кроки і низькі жіночі характеризують ці танці, в яких показано змагання хлопців з дівчатами. Глядачів захопила прекрасна картина заручин. Тут і обряди, і танці-дрібушки (нагадують коломийки) і низькі поклони, і масові ігри «ворота», які є і в Україні.

Після концерту з теплим словом подяки звернувся до артистів В. Нероденко, який підкреслив спільне національне коріння у культурі всіх слов'ян. Глядачі дарували артистам квіти. А далі були ще такі ж теплі і щирі зустрічі гостей з учасниками «Веснянки», обмін пам'ятними сувенірами. Наступного дня у профілакторії Київського університету, де зупинилися гості на тимчасове проживання, наші побратими разом з господарями дали спільний імпровізований концерт, що перетворився на свято єдності молоді братніх слов'янських народів.

Михайло ГУЦЬ

Київ



З НАШОЇ ПОШТИ

НОВЕ СВЯТО В УКРАЇНСЬКОМУ КАЛЕНДАРІ

16 липня 1990 року увійшло в історію України як День проголошення державного суверенітету республіки. Нинішнього літа була широко відзначена перша його річниця.

По-різному святкували День незалежності в республіці. На Західній Україні вшанували хвилиною мовчання тих, хто віддав своє життя за волю України, хто загинув у снігах Сибіру, катівнях ГУЛАГу, у роки великого голодомору — в містах і селах відбулися велелюдні віча під гаслом «Від Декларації про державний суверенітет — до незалежності України». Підсумком досягнутого за рік, оцінкою нинішнього стану побудови незалежної Української республіки, закликом до єдності й активних дій на цьому шляху стали мітинги у Львові, Києві, Івано-Франківську та багатьох обласних і районних центрах.

Досить незвично відзначили цю дату депутати львівської обласної та міської Рад, які разом із колегами з Івано-Франківської, Тернопільської областей і групами туристів з різних куточків України здійснили сходження на найвищу вершину Карпат — Говерлу. На імпровізованому мітингу було прийнято звернення до Верховної Ради республіки, в якому, зокрема, ставилася вимога добиватися справжньої незалежності України. Наймолодшим учасникам експедиції було довірено піднести над Говерлою український національний прапор.

Веселі урочистості, що не поступалися Дню Києва або Міжнародному фестивалю фольклору, пройшли в столиці у Палаці культури «Україна», на центральних вулицях і площах, у парках міста.

Український центр народної творчості Міністерства культури України спільно з Республіканським центром виставок і ярмарків приурочили до свята концерти і художньо-публіцистичну програму «Україно — ти моя молитво». Цілий день дзвеніли на території ВДНГ України пісні у виконанні колективів з різних областей України.

У концерті «Фольклорне намисто» переплелися мелодії і народні обряди у виконанні ансамблів «Чисті криниці» з Комінтернового на Одещині, «Блакитна долина» Сімферопольського району Кримської АРСР, села Голинь Калуського району на Івано-Франківщині і Камишуватого Новоукраїнського району на Кіровоградщині, «Дніпрові дзвони» з села Кийлева Бориспільського району на Київщині.

На іншому майданчику у програмі, що називалася «Заспіваймо браття», закликали до єдності і згоди пісні лауреатів обласного конкурсу «Червона рута» Романа Барановського та Еміла Крупника з Чернівців, республіканського фестивалю виконавців авторської пісні і співаної поезії «Оберіг-91» у Луцьку Валерія Харченка з Кривого Рогу, вокальних гуртів з Христинівки на Черкащині та Літина на Вінниччині. Патріотичні та сатиричні вірші читали Наталка Зорій з Івано-Франківщини, Грицько Комар з Дрогобича, учасники театру «Жарт» з Лозової на Харківщині Костянтин Батечко і Леонід Кищенко.



Скульптор Іван Гончар та кобзар Валерій Тищенко серед козацького гурту «Гамалія» з Драгобиччини. Фото. 1991.

В Зеленому театрі, де зібралися гості й учасники свята, була проведена депутатська трибуна, на якій із роздумами про долю України виступили народні депутати України С. Головатий, Ю. Збітнєв, В. Івасюк, А. Зінченко.

Програму продовжили актори народного театру «Гамалія» з Дрогобицького району на Львівщині. Його режисер В. Котович зумів об'єднати на одній сцені героїв України різних часів — від київських князів до представників ОУН—УПА. Ніби ожилі Богун і Хмельницький, Мазепа, Калнишевський, Тарас Бульба з синами і Коновалець зверталися до нащадків із закликом берегти заповіти гетьманів і кошових, які поклали свої голови за волю України, боролися за незалежну соборну державу.

Звучали в концерті козацькі, стрілецькі і повстанські пісні. Свої нові твори виконав аматорський колектив «Козаки-черкасці» з села Червона Слобода на Черкащині.

Доповнили різнобарвну палітру свята твори народних майстрів з Вінницької, Київської, Черкаської областей.

Відроджену техніку пальцевого декоративного розпису показала майстриня Ольга Петрова з станиці Білоріченської Краснодарського краю, яка зберігає традиції чорноморського козацтва.

У тисячоголосий об'єднаний хор перетворився величезний майдан, коли аматори і ті, хто їх слухав, разом співали твори на слова Великого Кобзаря, а також «Червону калину», «За Україну...», «Повіяв вітер степовий», національний гімн «Ще не вмерла Україна». І це було свідченням того, що тільки у єдності, у спільній праці можна добитися реального суверенітету.

Ольга РУТКОВСЬКА

Київ



Василь Ніньовський.
Мал. Ярослави Музиченко.
Туш, перо. 1991.

Вельми вражають обшири творчої діяльності Василя Ніньовського, нашого земляка, який з молодих літ живе і працює в Канаді. Глибокий дослідник української культури — лінгвіст, історик, фольклорист, етнограф, він водночас тонкий художник-графік, що в численних портретах передає красу людської душі, а в пейзажах, етнографічних замальовках — чарівні куточки природи, в які гармонійно вписуються прекрасні творіння розуму і рук людських: збудовані на далекій канадській землі українськими поселенцями храми, житлові та господарські споруди. Не можна не залишити поза увагою ще одну грань його таланту: він чудовий актор і співак-тенор, що зіграв десятки, якщо не сотні, ролей у постановках українських драматичних колективів, взяв участь в численних концертах як виконавець прекрасних пісень рідного народу.

Не з доброї волі опинився Василь Ніньовський за океаном. Уродженець села Жукотина неподалік від Коломиї, він з юних літ був закоханий в отчий край і збирався присвятити своє життя праці в ім'я його розквіту. Здобувши педагогічну та художню освіту, повернувся до рідного села й поринув у культурно-освітню діяльність. Вчителював у місцевій школі, організував сільський художній гурток.

Та вересень 1939 року незабаром перекреслив усі його плани. По радіо і в пресі гриміли оди більшовикам-визволителям, а селом котилися арешти, вимітаючи національно свідому інтелігенцію. Василь з братом Дмитром опинилися в катівні НКВС. У червні 1941-го, поквапно втікаючи під натиском гітлерівських орд з західноукраїнських земель, енкавеесівці вдалися до масових розстрілів в'язнів. Дмитро загинув, а пораненому Василеві вдалося вночі виборсатися з-під полишених у лісі трупів.

Нелегко жилося йому за фашистської окупації. Активний пропагандист української історії, культури, він завжди був під недремним наглядом гестапо. А 1944 року нацисти запроторили його до концентраційного табору в Штрасгофі, а потім — у Єгерндорфі.

Тільки розгром Рейху приніс жадану свободу. Та не міг повернутися до рідного краю: з пам'яті не стирався кривавий слід енкавеесівської катівні. Отож у пошуках кращої долі мусив податися за океан, до Канади.

Працював поденним робітником в Едмонтоні, а вечорами готувався до університетських студій. Далі навчання в університеті Альберти, диплом магістра. По кількох роках учительської роботи знову навчання — на філологічному факультеті Оттавського університету, ще один диплом — доктора слов'янської лінгвістики.

Відтоді викладає в Саскачеванському та Манітобському університетах, займається науковою і видавничою діяльністю, бере участь у художніх виставках, театральних виставах, концертах.

Велику роль у справі популяризації української культури в Канаді відіграли видані ним українсько-англійський та англо-український словники. Вельми цікаві, позначені свіжістю, неординарністю наукового мислення фольклорно-етнографічні дослідження Василя Ніньовського «Поетичні образи та мітологічні сліди в колядках і щедрівках Гуцульщини», «Коломия — столичне місто Покуття», «Антоничів таємний пер-





Василь Ніньовський.
Українська церква в Канаді. Папір, графіт.

Василь Ніньовський.
▲ *Житло українського фермера. Папір, графіт.*



Василь Ніньовський.
Улянка, канадська україночка.
Туш, крапкувата техніка.

стень і число три» та інші, де він виявив себе глибоким знавцем історії, фольклору та звичаїв рідного краю.

В українській та англомовній пресі одна за одною з'являються сотні його статей з питань лінгвістики, літератури, мистецтва, історії, в яких гострота наукових проблем поєднана з яскравою публіцистичністю. Автор уміє захопити читача і глибоким змістом, і гарним, вивершеним стилем. Водночас ці статті сповнені синівської любові до України, вболівання за підневільну долю її в союзному ярмі, вірою в неминуче визволення рідного народу.

Василь Ніньовський — учасник цілого ряду художніх виставок. Непересічною подією в культурному житті Канади, зокрема провінції Альберти, десять відсотків населення якої (понад 160 тисяч чоловік) становлять українці, була персональна виставка його графічних робіт, влаштована 1980 року в Українсько-Канадському архіві-музеї з нагоди 70-річчя Альберти. Діяльну участь в організації цієї виставки, що тривала понад два місяці і принесла художникові заслужене визнання, була пані Марія Месур'єр, міністр культури Альберти.

В доробку майстра — портрети, пейзажі, етнографічні замальовки. Витонченою ажурною крапкувальною технікою (туш, перо) передає він ніжний порух душі молодої скрипальки («Зоня-скрипалька»), щирість, безпосередність дитячого світобачення («Уляна, канадська україночка»). Пейзажі його виконані здебільшого олівцями різної тональності, що дає змогу тонко нюансувати освітлення. Величава краса буйнотравих прерій ніби освячується світлими банями ажурних дерев'яних церков, а хати, клуні немовби випромінюють тепло людських рук. Є в Ніньовського й малюнки, на яких зображені серед прерій покинуті хатини. В них — безмежна туга за отчим краєм.

Хочеться вірити, що митець нарешті зможе побувати в рідній, тепер незалежній Україні, і ми побачимо його чудові роботи в оригіналі.

Степан МУЗИЧЕНКО

Київ

Минуло 120 років з дня народження народного умільця—талановитого і самобутнього скульптора Василя Івановича Бідули. Він належить до когорти визначних народних майстрів різьби по дереву, є автором цілого ансамблю монументальних кам'яних скульптур.



Василь Бідула. Мал. Я. Миколашина. 1988.

В. Бідула народився у селянській сім'ї в с. Лапшині Бережанського району Тернопільської області 1868 року (точної дати народження встановити не вдалося).

В «Українській радянській енциклопедії» про В. Бідулу подаються дуже скупі й неповні дані як про майстра круглої різьби по дереву, що не зовсім правильно.

Лише десять невеличких дерев'яних соціально-змістовних скульптур В. Бідули зберігається у Львівському державному музеї етнографії та художнього промислу. Ця унікальна збірка займає почесне місце в історії українського народного мистецтва. Аналізуючи твори, бачимо, що митець зображував своє оточення: селянку з коровою, селянина з телям на ярмарку. В галереї народних образів В. Бідула правдиво відтворив життя західноукраїнського селянина під гнітом Австро-Угорської монархії.

Дуже яскраво це проявилося в його скульптурній композиції «Селянин з волами і возом» (інша назва «Наймит в дорозі»). Тут В. Бідула створює образ настільки правдивий, що його можна розглядати як ілюстрацію життя галицького селянства кінця XIX — початку XX століття. Таку думку висловлює і кандидат мистецтвознавства М. Моздир. У своєму дослідженні він найбільш кваліфіковано інтерпретує творчий доробок В. Бідули, зокрема круглу дерев'яну різьбу.

Велику мистецьку, пізнавальну та етнографічну цінність становлять роботи В. Бідули з цієї серії, а саме: «Жінка з коровою», «Селянин з телям», «Селянка з куркою». В такому ж плані виконані роботи «Жінка з індичкою», «Селянин з ягням». «Жінка з кошиком», «Мисливець» тощо. В кожному творі надзвичайно правдиво передано образ селянина-працелюба. Тому звучання творів, як правило, — соціально загострене.

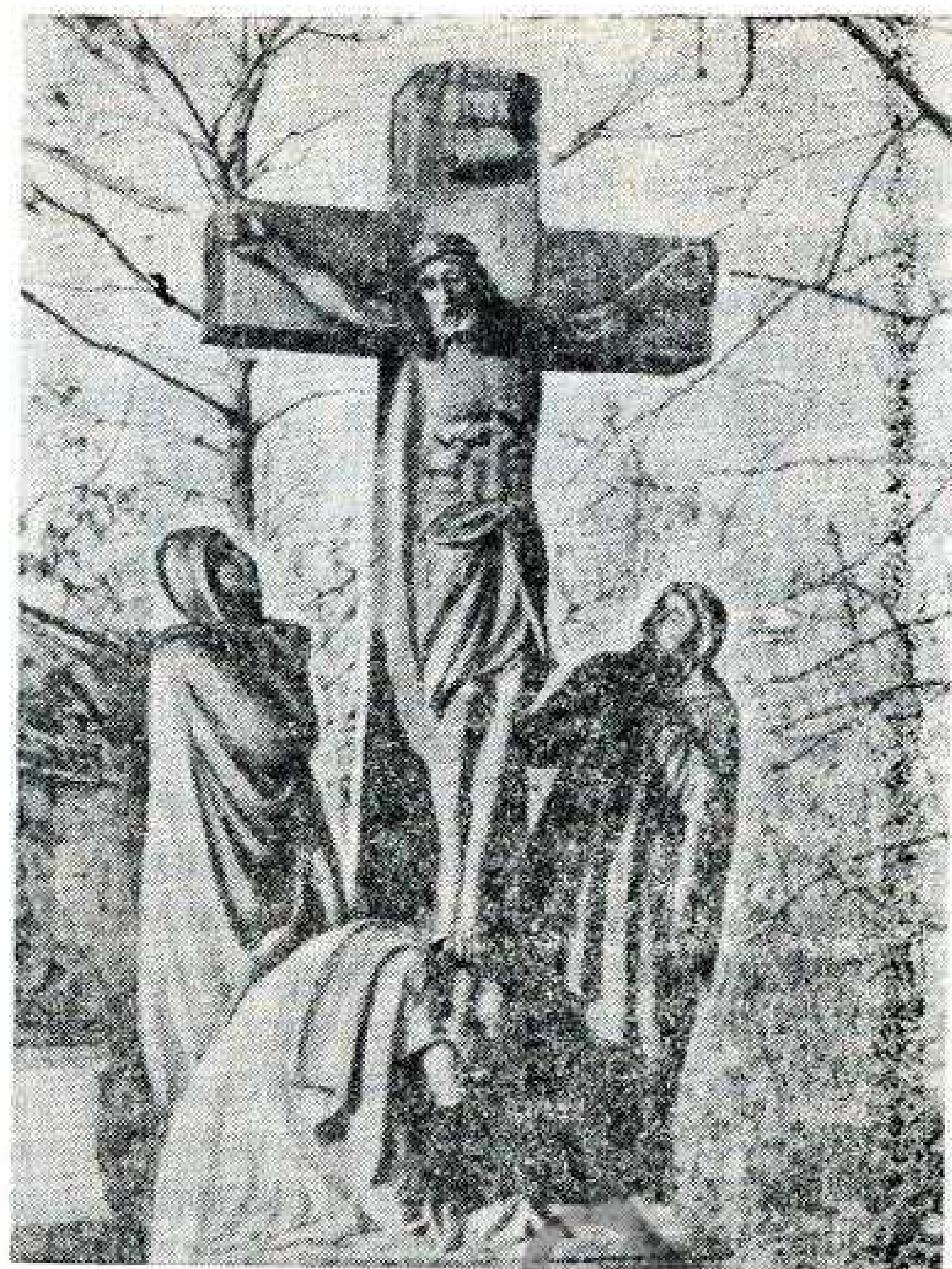
Живе в с. Лапшині дочка талановитого митця Текля Василівна (1916 р. н.). Вона зберігає як велику сімейну реліквію фотографію батька, де він зображений біля своєї роботи «Селянин везе сіно», що свого часу, за переказами, була відзначена премією.

Син майстра Роман твердив, що скульптурні роботи батька є у Віденському музеї. Багато сувенірних робіт В. Бідули закуплені заїжджими вельможами. В голодні роки після першої світової війни дружина скульптора Настя продає їх у Бережанах, Львові майже за безцінь, не знаючи їх мистецької цінності.

Авторові статті вдалося знайти ще одну роботу «Розп'яття Христа» (матеріал-липа, 35×25 см). У Я. М. Поглода у с. Лапшині є скриня, оздоблена різьбою В. Бідули.

У с. Гиновичах проживає 92-річний Д. А. Ковальський, колишній сусід В. Бідули у с. Лапшині. Він розповідав, що В. Бідула зробив





Василь Бідула.
Селянин з ягням. Дерево, різьблення.

Василь Бідула.
Розп'яття Христа. Дерево, різьблення.

дерев'яний годинник без жодної металевої деталі, який відзначався великою точністю.

У роки першої світової війни В. Бідулу мобілізують в австрійську армію, але він і там знаходить час займатися улюбленою справою. Командування, побачивши такий талант, не посилає його на фронт.

Помер В. Бідула в матеріальних нестатках від тифу в 1925 році. Похований на кладовищі в м. Бережанах.

Залишилося ряд творів В. Бідули на біблійну тематику. Є його оригінальні роботи у жителів сіл Лапшина, Гиновичів, Жуків.

Твори В. Бідули співзвучні з новелами В. Стефаника. Це виповнена смутком селянська пісня, що тягнулася від колиски до могили. Скульптурні роботи В. Бідули, зокрема з дерева, цінні для нашого сучасника насамперед тим, що вони виконані справді народним майстром, який не зазнав впливів скульпторів того часу. Це не тільки високохудожні й довершені зразки народного мистецтва, але й своєрідне етнографічне джерело. Водночас, вони є особливо яскравим проявом художньо-образного освоєння дійсності, сповнені соціального змісту.

Окрему сторінку мистецької творчості В. Бідули становлять його скульптурні роботи з каменю. На старому кладовищі в с. Лапшині є цілий ансамбль скульптурних надгробних пам'ятників, автором яких є В. Бідула. Такі ж пам'ятники можна побачити на кладовищах у Бережанах, Жукові та інших селах району. Зокрема, це монумент на могилі відомого поета Марка Мурави, батька Б. Лепкого.

Василь Бідула був близько знайомий з визначним західноукраїнським композитором Денисом Січинським, який з жовтня 1907 р. деякий час проживав у с. Лапшині, працюючи над створенням опери «Роксо-

лана». Особисті контакти скульптора з композитором, без сумніву, мали безпосередній вплив на дальший інтелектуальний розвиток і зростання політичної свідомості В. Бідули.

В 1912 р. на замовлення селянського комітету с. Жуків до якого входили Микола Федчишин, Григорій Лещишин, Олекса Білецький, Микола Пришляк, Василь Недільський, Микола Керницький, Степан Недільський та вчитель двокласної школи Мартинишин, народний умілець В. Бідула створив пам'ятник Т. Г. Шевченку. Це був один з перших пам'ятників Кобзареві не тільки в Галичині, а й на Україні. На жаль, він був знищений польськими шовіністами у 1920-ті роки. Пізніше погруддя пам'ятника відновив М. Я. Лещук (1898—1984) з с. Жукова. Але і цей пам'ятник був розбитий у роки другої світової війни. Тепер на цьому місці стоїть новий, ще величніший пам'ятник великому синові України, споруджений до 150-річчя з дня народження поета.

Скульптурні пам'ятники з каменю В. Бідули мають одну характерну особливість: вони оздоблені архітектурним фризом з листків та віньєтою над написом. Це відзначає в своєму дослідженні про В. Бідулу науковий співробітник Львівського державного музею етнографії та художнього промислу АН України А. Ф. Бедзак.

Про творчість В. Бідули писали вчитель-краєзнавець з Бережан М. І. Підлужний, провідний науковий працівник Львівського відділення ІМФЕ АН України, науковий працівник Бережанського історико-краєзнавчого музею С. Т. Дудар, краєзнавець Б. М. Савак та інші.

Цінну колекцію фотографій кам'яних скульптур В. І. Бідули зібрав Я. М. Поглод. Багатий матеріал про народного майстра має правнук талановитого скульптора, архітектор з Бережан М. А. Саврук. З ініціативи М. Саврука молодий скульптор В. Калинкін зобразив постать В. Бідули під час роботи над пам'ятником Тарасу Шевченку в Жукові. Заслужений майстер народної творчості Я. І. Миколишин з Бережан намалював картину «В. Бідула у своїй майстерні». Вона є гідним подарунком до ювілею нашого земляка-різьбяра.

До 120-річчя з дня народження В. Бідули Бережанський історико-краєзнавчий музей готує мистецький вечір, присвячений творчості українського народного майстра різьби, талановиті твори якого довго ще чаруватимуть любителів прекрасного.

Творчість В. І. Бідули ще чекає грунтовного вивчення.

Василь ПОДУФАЛИЙ

с. Жуків
на Тернопільщині

РІЗЬБЯРІ БРАТИ АМБІЦЬКІ

Західну частину Карпатського краю займає Лемківщина. Багата фольклором, дерев'яною архітектурою (як житловою, так і культовою), художніми ремеслами, поезією і живописом, ця земля виростила цілу плеяду діячів культури (поет Ігор-Богдан Антонич, пісенне тріо сестер Байко, художник-примітивіст Никифор, народний різьбяр І. Красовський, скульптори А. Сухорський, батько і син Одрехівські та багато інших) відомих далеко за її межами. До цього переліку слід віднести імена львівських скульпторів Юрія та Мирона Амбіцьких — різьбярів по дереву.

Народилися брати Амбіцькі (Юрій — 13.01.1927 р., Мирон — 18.11.1928 р.) в селі Прусіку біля Сянока (нині територія Польщі) в селянській родині. Їх батько Іван — житель гірського села, де придатної для обробітку землі було не так вже й багато, більш звик до роботи з деревом (як його батько і дід), ніж до праці хлібороба. До цього промислу він привчав і дітей: разом ходили в ліс, підшукували деревину, розпилювали ковбки на частини, просушували.

«Кобим вирізав щось із сирого дерева, то ніц би з того не вдалося. Фігура або різьба тріснула б або прогнулась — одне слово зіпсувалася, — згадує Юрій Іванович, — цьому завжди учив нас батько».

Різьбити та вирізувати починали також під наглядом батька — досі зберігаються в Сяноцькому музеї їхні перші самостійні роботи (кругла дерев'яна скульптура) композиційно нескладні жанрові сценки з народного життя лемків та навколишнього природного середовища. Чимало ще в них натуралізму, застиглості форм, несміливості різця, та вирізняються вони своєю простотою, вмінням схопити життєвість зображуваної ситуації. На етикетках підпис — «народні майстри Амбіцькі».

Зріла творчість братів Амбіцьких (з ранніх літ і по сьогодні вони працюють у співавторстві) припадає на роки Радянської влади в західноукраїнських землях. Тяжкі часи польського шовінізму в мистецтві відійшли разом з їхнім дитинством. Брати разом навчалися у Львівському училищі прикладного мистецтва ім. Івана Труша, а пізніше — в Інституті прикладного та декоративного мистецтва (Юрко — на відділі кераміки, Мирон — художньої обробки дерева). Дипломи ще були далеко попереду, а вони вже стають активними учасниками художніх виставок народної творчості у Львові, Києві, Москві, брати працюють у галузі професійної пластики, експонують свої творчі роботи на обласних, республіканських, всесоюзних та міжнародних (Німеччина, Угорщина, Франція, Канада) оглядах українського образотворчого мистецтва.

Працюючи разом («Юрко добре рисував, я — різав дерево, — розповідає Мирон Амбіцький. — До створення круглої різьбленої скульптури ми додумалися разом — разом створюємо задуманий образ і втілюємо його в матеріалі) — вони починають шукати нових прийомів різьби, переходячи від живих вражень до конкретного пластичного втілення того чи іншого твору. Такими є роботи «Нащадки Довбуша», «Оновлена Гуцульщина», «Було колись на Україні», «Гайдамаки», де органічно поєднані давні традиції народної лемківської круглої різьби по дереву і львівської школи професійної станкової скульптури.

Твори Юрія та Мирона Амбіцьких відзначає висока майстерність різьби по дереву (слід сказати, що вони також займаються художньою обробкою металу, куванням міді, гальванопластикою), вірність принципам народного лемківського примітиву та засадам професійного реалістичного мистецтва, бажання образотворчими засобами свого мистецтва виразити правду народного життя, підкреслити любов до волі в характерах народних героїв: «В батьківській кузні», «Карпатський рейд», «Танок», портрети Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Івана Франка та інших.

«Піднесено емоційно звучать у цих творах героїчні інтонації, однак їх творчій манері чужа гучноголоса патетика, парадність, плакатна декоративність, — читаємо в передмові каталога виставки творів Амбіцьких, автором-упорядником якого є Неля Левицька. — Стрімка динамічність композицій дивовижним образом з'єднується зі скромністю, стриманістю персонажів і виражальних засобів, ліризмом і задушевністю емоційного ладу» [1].

Творча діяльність братів Амбіцьких вимірюється не роками, а десятиліттями, їй притаманна своєрідна поліфонічність, що проявляється в жанровому, тематичному і образному діапазонах. Монументальна, станкова та декоративна пластика, оформлення інтер'єрів громадських будівель, рельєфи, медальєрне мистецтво, скульптурний портрет (виконані в дереві, металі, камені, шамоті) — ось неповний перелік творчих пошуків Юрія та Мирона Амбіцьких, — які утворюють своєрідний дует творчих індивідуальностей з оригінальним складом образного мислення, логікою оцінки явищ сучасності і культурних проблем нашого краю.

Ярослав КРАВЧЕНКО

Львів

[1] Каталог виставки Амбіцьких. Автор-упорядник Неля Левицька.— Л., 1989.

Декларація про суверенітет України, закон про мови, прийняті Верховною Радою УРСР, загальні процеси національного відродження, які інтенсивно проходять на Україні, спонукають заклади народної освіти і в першу чергу загальноосвітні школи активно включитись у відновлення нашої історичної пам'яті, духовності. Тому, спираючись на багаті мистецькі традиції Сумщини, яка є одним із головних центрів кобзарського мистецтва (Велика Писарівка, Ромни, Охтирка, Кролевець, Глухів з його музичною школою XVIII ст., в якій навчали грі на бандурі та ін.), а також досягнення народної музичної культури всієї України, особливо Києво-Могилянської академії XVII—XVIII ст., у музичних педагогів області виник задум відкрити в загальноосвітніх школах спеціалізовані кобзарські класи, де діти поряд із звичайними загальноосвітніми предметами вивчали б мистецтво кобзарів. На жаль, досвіду створення і роботи таких класів у загальноосвітніх школах на Україні дуже мало. Тому Сумському обласному інституту удосконалення вчителів (зокрема автору цих рядків) довелося самотужки розробляти навчальний план, створювати програми.

Враховуючи, що кобзарі були не тільки носіями, виконавцями, а й творцями музично-поетичного фольклору, до навчального плану нами були включені такі профілюючі предмети: основи композиції, українська мова та основи поетики, які мають підготувати майбутніх кобзарів до композиторської діяльності і віршоскладання, основи музграмоти, сольфеджіо та хоровий спів, гра на бандурі та сольний спів, музичний фольклор України та області. Діти будуть ознайомлені також з грою на сопілці та інших національних інструментах. До складання програми з основ поетики залучено науковця з Сумського педагогічного інституту, ентузіаста й палкого пропагандиста кобзарського мистецтва, кандидата філологічних наук О. І. Вертія. Навчання школярів в кобзарських класах передбачено проводити з першого по одинадцятий клас.

Організація кобзарських класів, їх навчальний план і програми схвалені й підтримані міністерством народної освіти УРСР, облвиконкомом. Але все це ще має пройти перевірку безпосередньо в школах, коректуватись і вдосконалюватись в процесі практичної діяльності.

З першого вересня минулого року кобзарські класи вперше в загальноосвітніх школах України відкриті в Охтирській школі-інтернаті й Роменській СШ № 7. На конкурсній основі сюди відібрано найбільш обдарованих дітей з тих, що прийшли в перший клас. Їх навчатимуть вчителі-першовідкривачі А. В. Матвієнко, Ю. В. Патока (основи композиції), А. О. Міщенко, В. І. Ващенко (основи поетики) та ін. Слід віддати належне й керівникам цих шкіл — заслуженому вчителю УРСР Б. І. Вавенку (Охтирська школа-інтернат) та В. М. Брагіну (Роменська СШ № 7), які з великою зацікавленістю самовіддано взялись за нелегку справу. Проблем і труднощів відразу ж виникло чимало — важко придбати бандури, які є великим дефіцитом, не вдалося зкомплектувати класи тільки з хлопчиків, не вистачає фахівців-бандуристів, яких подекуди доводиться залучати по сумісництву з музичних шкіл, та ін. Ці труднощі загальмували відкриття кобзарських класів у інших школах області, зокрема у Великій Писарівці — батьківщині визначних кобзарів С. Пасюги, Є. Мовчана, Т. Кожушка. Але, незважаючи на перешкоди, які можна подолати, мережу кобзарських класів слід всіляко розширювати. Значні можливості для їх відкриття є, наприклад, в Кролевці, в Лебедині, в школі-інтернаті № 2 в Конотопі, де вчаться діти з ослабленим зором. Ця школа надає особливого значення вивченню традицій народного музичного мистецтва минулого, коли кобзарство було найбільш поширене серед сліпих.

Одне з найвищих культурних надбань нашого народу — кобзарське мистецтво має вивчатися в усіх школах та вузах. Зокрема, необхідно щоб грою на бандурі, хоча б елементарно, володіли всі вихованці му-

зично-педагогічних факультетів педінститутів. Класи бандури мають бути в кожній музичній школі республіки. Їх слід значно розширити і в музичних училищах. В навчальний план кобзарських класів необхідно додати години для індивідуального (а не тільки групового) навчання грі на бандурі та сольному співу. Хотілося, щоб до складання програм з композиції і поетики приєдналися спілки композиторів і письменників України. Кобзарські класи слід відкрити у всіх регіонах України. Цими заходами була б забезпечена різнобічна підтримка новому етапу в розвитку кобзарського мистецтва.

Георгій ЛОКОЩЕНКО

Суми

КОБЗАР З ШЕВЧЕНКОВОГО КРАЮ

Пам'ять про цю добру, душевну людину завше приводить мене до високого берега Дніпра. Ось тут, у затишному куточку на околиці Черкас серед віковічних сосен, десять років тому мені довелося востаннє говорити з кобзарем Никоном Прудким, якого, скажу без перебільшення, знали сотні тисяч людей, слухаючи його спів на Чернечій горі в Каневі.

Народився він 5 квітня 1890 року в Каневі. З малих літ разом з батьком, матросом-річковиком, відправлявся у мандри по Дніпру. Від'їжджали тоді з нашого краю на південь в основному на заробітки. Багато пісень, легенд, переказів можна було почути від людей під час тривалих подорожей. Учився співати тоді і малий Никін. Пасажири щиро аплодували юному обдарованому співакові.

Лише три класи церковно-приходської школи вдалося закінчити Прудкому. Потім — виснажлива поденна робота у поміщика. Коли хлопцю було пятнадцять років, потрапляє до Києва. Тут, в майстерні одного підприємця, навчається виготовляти музичні інструменти, а також грати на мандоліні і гітарі.

У Києві юнаку пощастило почути гру і спів знаменитого кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка. Якось у клубі Київського комерційного зібрання, де він виступав, юнак підійшов до музики і попросив потримати у руках кобзу. Той не відмовив. При цьому був присутній відомий археолог і етнограф С. Біляшівський, який, помітивши щире бажання Никона Прудкого оволодіти кобзарським мистецтвом, подарував йому інструмент із своєї колекції.

Юнак власноруч виготовив собі другу бандуру, наполегливо вчиться грати на ній, пробує складати власні пісні. Імперіалістична війна на деякий час відірвала співця від бандури. Після її закінчення Никін Прудкий повертається до рідного Канева. Тут отримує завдання від голови ревкому Федоренка включитися в культосвітню роботу.

Тодішні його твори носили переважно агітаційний характер. Особливою політичною загостреністю відзначаються його власні твори «Думи про газету», «Дума про волю» та ін. Кобзар закликає людей до високопродуктивного господарювання, оспівує перемогу робітників і селян в соціалістичній революції. Цій темі присвячена також композиція Н. Прудкого «Цвіла калинонька». В репертуарі кобзаря були козацькі і чумацькі пісні, колядки, щедрівки, веснянки, пісні-жарти.

З 1927 року Н. І. Прудкий працює у колективі постійних доглядачів музею на могилі Тараса Шевченка в Каневі. Здійснюється мрія народного співця, тепер він має змогу часто співати перед народом. 1931 року на могилу Т. Г. Шевченка приїздив голова ВУЦВК Г. І. Петровський, Никін Іванович співав тоді народні пісні «Похорон Шевченка», «На високій дуже кручі», власну композицію «На пошану Тарасові». Г. І. Петровський поцікавився життям співця, потів неодноразово подавав йому підтримку.

Згодом Никін Іванович переїжджає до Черкас (1932 р.). Тут працює інструктором в майстернях музінструментів, водночас керує гуртками бандуристів, виступає в сільських та робітничих клубах, продовжує відвідувати могилу Т. Г. Шевченка.

В роки Великої Вітчизняної війни Никін Прудкий не лишає кобзу. Ось що пише музикознавець М. Носов: «Народні рапсоди-кобзарі — Петро Гузь, Єгор Мовчан, Никін Прудкий та інші, ризикуючи своїм життям, мандрували від села до села по окупованій території і співали пісень, сповнених ненависті до ворога, закликаючи народ до помсти»[1]. І народ піднімався на боротьбу.



Кобзар Никін Прудкий. Мал. Ярослави Музиченко. Туш, перо. 1991.

А коли Черкаси були звільнені від фашистів, Никін Іванович дає концерти пораненим бійцям в госпіталях міста. В 1954—57 роках кобзар керує ансамблем бандуристів при Черкаському будинку культури. З 1957 по 1959 рік працює керівником ансамблю бандуристок швейної фабрики № 2 міста Черкас. З бандурою в руках можна було бачити Никона Івановича під час посівної та жнив в польових станах, тракторних бригадах, на фермах, в сільських клубах та будинках культури, а найчастіше в селах, пов'язаних з життям Великого Кобзаря, — Моринцях, Шевченковому, Лисянці, Тарасівці.

Н. І. Прудкий бере участь у заходах, присвячених відродженню народних традицій, свят та обрядів. Пригадується листопад 1970-го. Село Кобринове Тальнівського району цікаве було з погляду фольклорного та етнографічного: збереглось багато народних пісень, ще тоді тут люди розписували комини і піддашки на хатах, побутувало писанкарство, ткацтво, різьбярство. Сюди того осіннього дощового дня і прибули учасники семінару етнографів та фольклористів, організованого обласним будинком народної творчості. Серед них і вісімдесятирічний Н. І. Прудкий. Багато цікавих, самобутніх творів виконав тоді кобзар. Думи, пісні, яким не одне сторіччя, до глибини душі хвилювали людей.

Спів Н. Прудкого слухали сотні тисяч людей. Багато про що говорить і такий факт: цілий ряд вчених-фольклористів приїздив до кобзаря свого часу, щоб записати його нові твори. Було б добре зібрати тексти і ноти пісень Н. Прудкого і видрукувати їх.

З метою популяризації кобзарського мистецтва Никін Прудкий систематично виступав не тільки перед трудящими Черкащини, а й далеко за її межами — на Львівщині, Житомирщині, Херсонщині. На запрошення учнів, які познайомилися з ним на могилі Т. Г. Шевченка, зробив поїздку до Російської Федерації. У Москві він виступив у ряді шкіл, на підприємствах, слухали його в університеті ім. М. В. Ломоносова, постійному представництві України. У Ленінграді Н. І. Прудкий співав у Державному музеї етнографії, в Пушкінському домі, в Академії художеств, де вчився колись Т. Г. Шевченко.

[1] *Носов М.* Музична самодіяльність радянської України (1917—1967).— К., 1968.

В останні роки життя як член об'єднання кобзарів при Музично-хоровому товаристві України Никін Іванович побував у ряді областей України. За успішну діяльність бандуриста було нагороджено багатьма грамотами, дипломами та цінними дарунками.

Враховуючи заслуги Н. І. Прудкого у справі популяризації кобзарського мистецтва, Президія правління Музично-хорового товариства України у 1969 році обирала його Почесним членом Музично-хорового товариства України.

Вісім літ не дожив до свого сторіччя Никін Іванович. Помер 8 грудня 1982 року, похований на кладовищі у Черкасах.

Мені пригадується остання зустріч з кобзарем на березі Дніпра, неподалік від черкаського будинку-інтернату ветеранів війни і праці, в Соснівці. Гості Черкас, що відпочивають у сусідньому будинку відпочинку «Україна», все слухають і слухають Прудкого, наче зачаровані його старечим, але все ж хвилюючим кобзарським співом. Таким він залишився в пам'яті — співцем, який пройшов із своєю бандурою шлях у три чверті століття — хвилююче величним, може, останнім кобзарем Шевченкового краю.

Іван ЛЕБІДЬ

Черкаси

НОВІ КНИГИ ВИДАВНИЦТВА «НАУКОВА ДУМКА»

У 1992 році видавництво «Наукова думка» продовжуватиме випуск літератури з різних галузей мистецтвознавства, етнографії, фольклористики, пам'яток народної творчості.

Серед видань з народознавства — підготовлена великим колективом авторів монографія «Традиції народно-побутової та господарської культури українців» за редакцією В. Ф. Горленка. У цій книзі розглядаються основні складники традиційної та духовної культури українців — землеробство, житло, одяг, їжа, народні знання тощо. Висвітлюються також особливості сімейного та суспільного побуту, збереження, використання та дальший розвиток прогресивної національної спадщини. Дослідженню видовищної культури українського народу присвячена книга І. В. Волицької «Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат (кінець XIX — початок XX ст.)». В ній визначаються основні види народно-драматичної творчості, аналізуються їх естетичні, образно-художні особливості. Народно-драматична творчість українців Карпат простежується у контексті загально-української фольклорної традиції.

Особливу увагу читачів приверне багато ілюстрована книга Г. Г. Стельмащук «Традиційні головні убори українців». У ній вперше в українській етнографічній науці розглянуто процес розвитку головних уборів та зачісок, що побутували на території України з найдавніших часів до початку XX ст. Детально схарактеризовано всі види і форми головних уборів різних соціальних груп населення, їх загальні риси та регіональні відмінності, роль атрибутів і символів.

Побачить світ також пам'ятка етнографічної та фольклористичної думки «Українське весілля» Йосифа Лозинського. Вперше воно було видано 1835 року у Перемишлі під назвою «Руськоє весілля» і з того часу не перевидавалося. Це було одне з перших видань українською народною мовою на західноукраїнських землях, а також першим відомим і найповнішим описом українського весілля з обрядовими піснями.

Фольклористика представлена у планах «Наукової думки» монографією Л. Г. Мушкетик «Угорська фольклористична славістика кінця XIX—XX ст.», у якій розглядається наукова діяльність угорських фольклористів на ниві збирання й вивчення фольклору слов'янських етнічних груп країни, що історично розвивалася як поліетнічна держава.

У 1961 році у видавництві була заснована серія видань пам'яток українського фольклору «Українська народна творчість», яка здобула визнання як серед фахівців-фольклористів, літераторів, викладачів, так і серед найширшого читацького загалу.

Цього року читачі отримають черговий том цієї серії — «Голосіння» (за редакцією С. В. Мишанича). В ньому вміщено зразки завершальної ланки сімейної обрядової поезії — поховальні та поминальні голосіння, а також голосіння рекрутські, солдатські, соціальні, з приводу нещастя тощо.

Побачить світ також цілий ряд видань з різних галузей мистецтвознавства. Це, зокрема, дослідження С. Д. Безклубенка «Кіномистецтво і політика», що являє собою нарис політичної історії мистецтва кіно за період майже столітнього його існування. В книзі простежуються взаємозв'язки політичного життя й кіномистецтва, висвітлюється історія створення та суспільний резонанс шедеврів кіномистецтва, драматичні долі митців.

У монографії Т. О. Романець «Джерела мистецтва української народної кераміки» висвітлюються найважливіші історичні, економічні та етнокультурні передумови формування гончарного мистецтва українського народу у первісному суспільстві, давньому світі, ранньому середньовіччі. Автор визначає традиційну наступність найбільш значних естетико-художніх принципів української народної кераміки та кераміки давнього населення території України. Досліджуються також джерела ряду форм та елементів декору українського гончарного посуду.

Книга Р. М. Яціва «Львівська графіка. 1945—1999» висвітлює питання становлення й розвитку львівської станкової графіки повоєнного часу. Розглядається її ідейно-естетичний зміст, простежуються зміни в тематиці й проблематиці, в системі жанрів, образно-пластичному мисленні художників. Автор також робить спроби визначити перспективу розвитку цього виду мистецтва.

1992 року продовжуватиметься видання шеститомної «Історії української музики». Побачить світ четвертий том (за редакцією Л. О. Пархоменко), що охоплює період 1917—1941 років. В ньому показано складний процес становлення пожовтневої музичної культури, створення нових товариств, музичних спілок. Висвітлюється розвиток професійної творчості композиторів в жанрах масової пісні, хорової, камерно-інструментальної, симфонічної, оперної музики. Велика увага приділяється розгляду творчого доробку М. Леонтовича, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Ю. Мейтуса, Г. Верьовки та ін.

Звертаємо особливу увагу читачів на нове видання, яке започатковує видавництво «Наукова думка» спільно з Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН України. Це щорічник «Українське мистецтвознавство», перший випуск якого також побачить світ цього року. У першому випуску вміщено багато нових матеріалів з різних видів українського мистецтва — образотворчого, музики, кіно, театру. Тут подано матеріали про життя і творчість М. Бойчука, про українську ікону, Харківську школу мистецтвознавців, український авангард та сучасний художній процес. Публікуються також спомини актора Й. Гірняка, листи композитора В. Барвінського, невідомі архівні матеріали про О. Довженка.

Дмитро ДЕРКАЧ

Київ

З ЛИСТІВ НАШИХ ЧИТАЧІВ

Світлі образи великих синів і дочок нашої неньки України — І. Котляревського, Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка та інших я несу через все своє життя, і вони залишаться в моїй пам'яті до кінця моїх днів.

В далекому 1925 році мене батьки відвели у перший клас. Коли я зайшов до великого залу нашої школи (селище Красний Кут, тепер Краснокутськ Харківської області), запримітив на стіні портрети І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського, І. Нечуй-Левицького, Лесі Українки, П. Мирного. Про ці портрети мені частково стало відомо лише в п'ятому класі, а тоді були для мене, як і для неписьменних батьків, невідомими. Коли я запитав своїх батьків: хто ці люди, у відповідь почув — мабуть, святі. А на питання, а чому їх нема в церкві, то почув: будуть і там. Ось таке було моє і не тільки моє уявлення про діячів культури нашої України в далекому минулому. Але мене не покидала думка, як більш-менш ширше познайомитися з творами цих майстрів слова, як краще вшанувати їх імена.

До війни, на жаль, не було можливості, а потім перебування на о. Сахаліні та за межами України не сприяли моїм намірам. Напередодні 1961 року поселився на рідній землі, а до цього, в 1959 році, довідався з часописів, що створюється Урядовий республіканський Шевченківський комітет УРСР. З цією метою заготовив безліч пам'ятних реліквій з присвятою Т. Г. Шевченкові (листівки з портретом поета та його творами).

В 1991 році виповнилося тридцятиріччя популяризації Шевченкіани (1961—1991). Я надіслав пам'ятних реліквій діячам культури нашої Вітчизни та музеям країни і за її межами понад 5000 одиниць.

Протягом 30 років відзначав ювілеї діячів культури: І. Котляревського, Марка Кропивницького, Лесі Українки, Панаса Мирного, братів Тобілевичів (Карпенка-Карого, Садовського, Саксаганського), Яна Райніса, Янки Купали, О. Аляб'єва, Гната Хоткевича, А. Церетелі, Е. Гребінки, О. Пушкіна, М. Лермонтова, І. Тургенєва, В. Жуковського, О. Афанасьєва-Чужбинського, Г. Сковороди, М. Старицького, С. Гулака-Артемовського, О. Мишуги, О. Кобилянської, Ю. Федьковича та інших.

Надсилаючи в музеї пам'ятні реліквії про діячів культури, що друкувалися в часописах, готував монтажі, робив виписки з «Шевченківського словника», якщо в ньому вміщені відомості про митця.

Найбільше надсилав різного роду пам'ятних реліквій до музеїв Т. Шевченка.

В нашій домашній Шевченкіані є два журнала: в одному зафіксовано, що й куди надсилали з пам'ятних реліквій про Т. Шевченка та діячів культури, а в другому, в яких населених пунктах друкувались мої замітки з присвятою Т. Шевченкові та окремим діячам культури, творчість яких пов'язана з Шевченкіаною.

Зрозуміло, що висвітлити все те, що було зроблено за 30 років, звичайно, неможливо, оскільки не фіксувалися окремі відомості про популяризацію діячів культури взагалі, шевченкіани зокрема.

Моя любов до неньки України, до духовності, до всіх, хто присвятив свою творчість на благо розквіту нашої культури, була й залишиться до кінця моїх днів. Хоч мене й переслідували, як націоналіста місцеве начальство, але я не звертав уваги. Звичайно, було прикро від того, що викликали і заявляли, полиште з націоналізмом. Але я відповідав: не націоналізм, а любов до рідної культури.

Павло ДУБИНКА

Маріуполь

Щойно одержав 5-те число вашого журналу. Я один з тих 123-х на Харківщині, який щасливий спілкуватися з вашим часописом. Збираю його як і дещо інше для бібліотеки майбутнього музею Мерефи. Звичайно, передплатив на 1992 р., час вам уже ставати щомісячним виданням!

Велике прохання. На стр. 43 (НТЕ № 5, 1991) вміщено прекрасну гравюру «Кошовий отаман Іван Сірко» Еммануїла Хропка з села Завалля Івано-Франківської області. Мерефа — рідний край славетного кошового, ми збираємо кошти на пам'ятник І. Сірку. Вже є ескізний проект. Автор — Іван Макарович Гончар. Я збираю матеріали про І. Сірка. Дуже хочеться надіслати слова подяки Є. Хропку за його роботи.

К. РОМАНОВ

Мерефа
Харківської обл.

Цю історію про ікону повідав нам наш земляк, що мешкає в Черкасах, Павло Васильович Бондар. Вона заслуговує на увагу, бо пов'язана з нашим селом і має міжнародне значення. Ось що розповідає про це Павло Васильович: Чорнобаївського р-ну Черкаської обл.— У старому селі Вереміївці, яке розміщалося на дні Кременчуцького моря, на кутку Довгалівка проживала велика сім'я Орлянських. Один із них Володимир Максимович ще за царя Миколи II жив у Польщі в місті Ченстохові. Як він там опинився, невідомо. В цьому місті зберігалася та й нині, найцінніша в Польщі ікона «Матка Боска Ченстоховська» (Мати Божа). Володимир в тій церкві був дияконом.

У першу світову війну 1914 року, коли німці вдерлися в Польщу, люди з наближенням фронту тікали в тил. Очевидно, саме тоді й з'явилося у літературі нове

слово «біженець». Польща ж у той час, ще з часів її третього поділу 1795 року, входила до складу Росії. Тому біженці потрапляли й на Україну та Білорусію. Ченстохов теж належав до Росії. І Володимир Орлянський із сім'єю, з батьком та сестрою дружини навантажили хатнє добро на воза, а з ним й ікону чудотворної Матері Божої, щоб не залишити ворогові найдорожчу реліквію, і подалися на схід. Через певний час благополучних мандрів прибилися вони у Вереміївку, на батьківщину Володимира.

Десь у 1919 році,— згадує Павло Васильович,— я служив писарчуком у волості, а Володимир Максимович завідував якимсь-то відділом. Часто слухав його розповіді про Польщу, про людей і їх побут, і про ту ікону. Звідки й відома мені ця історія. Деякий час та ікона стояла у них на покутті, а потім передали її в веремїівську Причиську церкву (Успенський собор), де я не раз і бачив її. Вона там була до середини 1925 року.

В Брестському договорі було зазначено, що цю ікону слід повернути Польщі. В 1925 р. я працював писарем у сільській Раді. Пам'ятаю, як надійшло розпорядження описати цю ікону, що і зробив заступник голови сільської Ради Іван Іванович Кузьменко разом з представником району (тоді був Веремїївський район). Вони пішли до церкви і зробили опис тим речам оздоби, які були на іконі і склали про це акта.

Згодом із тодішньої столиці України Харкова надійшло розпорядження до такого-то числа ікону доставити туди, бо має прибути польська делегація.

Веремїівський майстер червонодеревник Іван Олександрович Лавров, батько кандидата філологічних наук Федора Лаврова, виготовив прекрасний футляр, у який і вклали чудотворну ікону. Розмір її був півтора квадратних метра. Цей високохудожній твір був виконаний на карельській березі, оздоблений сріблом і дорогоцінним камінням. Повезла його делегація під посиленою охороною пароплавом на Кременчук, а потім потягом на Харків. Очолював цю делегацію заступник голови райвиконкому Андрій Маркович Патяка, родом із сусіднього села Кліщенці.

У Харкові, коли виносили ікону з вагона, всі,, хто прибув на станцію для її зустрічі, впали на коліна, священики правили молебінь, а потім Хресний хід супроводжував ікону в центр міста, в головний собор, де відбулась урочиста церемонія передачі ікони польській делегації.

Коли до Польщі приїжджав Папа Римський Іоан-Павел, то свою мессу на площі у Варшаві правив перед іконою «Матки Боски Ченстоховської».

І президент Польщі Лев Валенса приймав присягу на вірність Жечі Посполитої теж перед чудотворною іконою Божої Матері.

Ось яка дорога реліквія зберігалася колись у нашій Веремїівці.

Олексій БОНДАР

с. Тимченки
Черкаської обл.

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

НА ОБКЛАДИНЦІ: 1 с. — Валентин Задорожний. Богородиця. Полотно, олія, темпера. 1978. — 4 с. Валентин Задорожний. Маруся Чурай. Полотно, олія, темпера. 1975—1977.
У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів народної вишивки і ткання. 1980-і рр.



Валентин Задорожний.
Мати.
Полотно, олія, темпера. 1981.

1 крб 80 коп.

Індекс 74328

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ



ISSN 0130-6936. Нар. творчість та етнографія, 1992. №1 1 — 96

НАУКОВА ДУМКА